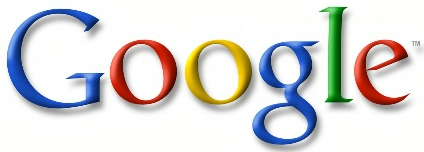
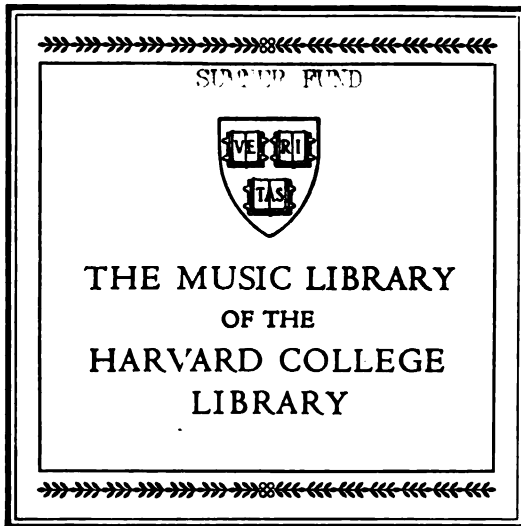




Monatshefte für Musik-Geschichte

Gesellschaft für Musikforschung (1868–1906)


SUMNER FUND
VE RI
TAS
THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

21. JAHRGANG.

1889.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.

LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.


HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

Inhalts-Verzeichnis.

Beilagen:

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz). †
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilg. der Königl. Bibliothek in München. †.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Fr. J. Battlogg, Expositus in Gurtis.
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
H. Benrath, Redakt. d. Hbg. Korresp, Hamburg.
Rich. Bertling, Verlagsbuchh. u. Antiquariat in Dresden.
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Everdingen b. Utrecht.
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Dr. W. Braune, Prof., Giessen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Possenhofen in Bayern.
Dr. Im. Faifst, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M.
Franz Xaver Haberl, Regensburg,
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.
Dr. Rob. Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinský, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin. [i. M.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.
Oswald Koller, Prof. in Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Nieder-
Dr. Richard Kralik, Wien. [bayern.
Alex. Kraus Sohn, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frh. v. Liliencron, Klosterpropst, Schleswig.
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maafs, Charlottenburg b. Berlin.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Freiherr von Mettingh, Nürnberg.
Therese von Miltitz, Bonn.
Ismar Mühsam, Berlin.
Dr. Hans Müller, Berlin.
Fr. Niecks, Dumfries (Schottland).
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstadt i. W.
H. Pardall, Wolfenbüttel.
Albert Quantz, Göttingen.
Ernst Julius Richter, Pastor in Amerika.
Dr. Hugo Riemann, Hamburg.
F. Rödelberg, Dir. d. Cäcil.-Ver., Kaisers-
Paul Runge, Colmar i. Els. [lautern.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer, im Haag.
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister,
Otto Schmid, Dresden. [Augsburg.
Johannes Schreyer, Dresden.
Jos. Sittard, Hamburg.
F. Z. Skuherský, Direktor, Prag.
F. Simrock, Berlin.
Dr. H. Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, London.
Hugo Steinitz, Breslau.
Franz Stieger, Wien.
C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.
Reinhold Succo, Musikdirektor, Berlin
Wilhelm Tappert, Berlin.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
W. Jos. v. Wasielewski, Sondershausen.
Ernst Werra, Chordir., Mehrerau.
Jacob Wüst, Stiftskaplan und Chordirkt., Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.

Rob. Eitner in Templin (U.-M.), Sekretär der Gesellschaft.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Zwanzig Jahre

gemeinsamer Arbeit und gemeinsamen Strebens verdienen wohl eine gegenseitige Beglückwünschung. Nur wenigen Fachblättern ist ein so langes Dasein beschieden. Die Musikgeschichte zählte noch vor zwanzig Jahren ihre Jünger nach Einern, heute kann sie schon nach Zehnern sie veranschlagen. Vor zwanzig Jahren war Musikgeschichte eine fast unbekannte Wissenschaft und wer sein Leben ihr weihte, wurde verlacht oder bemitleidet. Heute hat sie sich eine den übrigen Wissenschaften gleich hohe Stellung erworben; und wenn sie ihren Mann auch noch nicht ernährt — wie man zu sagen pflegt —, so drückt sie ihm doch nicht mehr den Stempel des Sonderlings auf. Den gröfsten Einfluss haben aber die Bestrebungen auf das Bibliothekswesen ausgeübt, nicht nur in der Pflege der alten Werke selbst, als besonders in der Erkenntnis, dass ein genaues Kennen der alten Werke uns erst den Weg erschliefst, die Zeit und ihre Leistungen zu würdigen. Biographie, Kritik und die ganze historische Anschauung gewannen erst festen Boden, als man eine Übersicht über die alten Meisterwerke selbst erlangte. Man kann sagen: die Bibliographie hat uns das Feld erobert. Gleichen Schritt hielt damit die Veröffentlichung von alten Tonwerken. Auch hier hat die bessere Einsicht endlich Raum gewonnen und das Zusammenlesen von allerlei Sächelchen in einen Band für dilettantenhaft erklärt. — Allen Fachgenossen rufen wir aber zu: Lassen Sie uns mit vereinten Kräften und mit Hinten-

ansetzung alles persönlichen Haders das dritte Jahrzehnt der Monatshefte für Musikgeschichte in Angriff nehmen und gemeinsam die Aufgaben der Musikgeschichtsforschung fördern.

Die Familie Düben und die Buxtehude'schen Manuscripte auf der Bibliothek zu Upsala.

Mitgeteilt von C. Stiehl.

Über diese Künstlerfamilie, welche der deutschen St. Gertrud-Kirche zu Stockholm zwei verdienstvolle Organisten und der schwedischen Hauptstadt in ununterbrochener Folge vier tüchtige Hofkapellmeister geliefert hat, sind, trotzdem sie in der Tonkunst die Verbindung mit dem deutschen Heimatlande lebhaft aufrecht erhielten, nur unzureichende oder falsche Nachrichten in die Lexika von Gerber und Mendel übergegangen. Authentischen Mitteilungen folgend, möge das Nachstehende daher zur Berichtigung und Ergänzung dienen.

Dem Stammvater der Familie: *Michael Düben*, um 1569 Ratsverwandter zu Lützen, wurde am Himmelfahrtstage des Jahres 1558 ein Sohn geboren, *Andreas*, welcher 1625 am 19. Mai als Organist an der Thomaskirche zu Leipzig mit Tode abging. Der Sohn desselben, gleichfalls *Andreas* mit Vornamen, kam im Jahre 1624 nach Schweden, wurde 1625 Organist an der deutschen Kirche zu Stockholm, später Hoforganist und Königl. Kapellmeister und starb zu Stockholm 1662. Aus seiner Ehe mit Anna Maria Gabrielsdotter, Kammerjungfer der Königin Maria Eleonore, entsprangen zwei Söhne, von welchen der älteste, *Gustaf Düben*, 1647 Hofmusikant, 1663 Organist an der deutschen Kirche und zugleich Kapellmeister in Königl. schwedischen Diensten war. Derselbe starb im Jahre 1690. Sein am 6. August 1659 geborener Sohn *Gustaf* brachte es zu hohen Ehren. Anfänglich Kammerdiener beim Prinzen Karl, dem nachmaligen König Karl XII., später Hofmeister bei einem deutschen Grafen Hohenlohe, folgte er dem Vater als Hofkapellmeister 1690 nach, wurde 1698 nobilisiert, erhielt den Titel eines Hofintendanten, stieg 1712 zum Range eines Hofmarschalls empor und wurde 1718 baronisiert. Derselbe muss in hoher Gunst bei Karl XII. gestanden haben, da er diesen König auf allen seinen Kriegszügen und auch bei Bender begleitete. Der zweite Bruder Gustafs, *Andreas Düben*, geb. 1673, anfänglich Hofkapellist, mit 23 Jahren Hofkapellmeister und als solcher 1707 in den Adelsstand erhoben, Kammerherr 1711, baronisiert 1719,

starb als Hofmarschall am 23. Aug. 1738. Ihm folgte 1719 in dem Amte eines Hofkapellmeisters sein im Jahre 1700 geborner Neffe *Karl Gustaf* (Sohn von Gustaf Düben II) nach, der es vom Kammerpagen Karl XII. bis zur Kammerherrnwürde brachte und 1758, nachdem er 1724 sein Kapellmeisteramt niedergelegt, das Zeitliche segnete. So sehen wir nahezu ein Jahrhundert hindurch das Amt eines Königl. schwedischen Hofkapellmeisters in den Händen der Familie *Düben* und es kann nicht Wunder nehmen, wenn sich bei ihr im Laufe der Jahre eine wertvolle Sammlung von Musikalien zusammengefunden hatte, deren Zersplitterung durch einen Ankauf, resp. durch eine Schenkung an die Bibliothek zu Upsala glücklicherweise vorgebeugt wurde. Auf einer Studienreise nach dem Norden kam mir diese circa 1500 Nummern umfassende Kollektion handschriftlicher Tonwerke von deutschen und italienischen Komponisten, darunter zahlreiche Anonymi. zu Gesicht und habe ich nicht gezögert, über diese von Herrn Vicebibliothekar Dr. *Lagerberg* sorgfältig geordnete Sammlung einen Gesamtkatalog aufzunehmen. Vertreten sind darin fast alle Namen der hervorragendsten Tondichter des 17. und 18. Jahrhunderts; vorzugsweise ist die Vokalmusik berücksichtigt, doch haben auch viele Instrumentalkompositionen Aufnahme gefunden. Beiläufig möge hier noch erwähnt werden, dass sich auf der Universitäts-Bibliothek zu Upsala ein reicher Schatz von seltenen gedruckten Musikalien aus dem 16. und 17. Jahrhundert befindet, welcher meist auf besonderen Befehl des Bischofs Johannes Rudbeck (1586 bis 1619) von dem 1619 zu Wittenberg studierenden *Jonas Columbus*, nachmaligem Direktor musices zu Upsala und Bischof zu Westerås angekauft wurde. Der 1814 von Auriwilius herausgegebene gedruckte „Catalogus Librorum Bibliothecae Academiae Upsalensis" enthält Seite 1011—1040 über diese Sammlung die nötigen Nachweise (siehe den Titel M. f. M. 5, 18). Ein jetzt in den Besitz der Mus. Akademie übergegangener Musikalienschatz der deutschen Kirche zu Stockholm und die Sammlung auf dem Gymnasium zu Westerås entstammen gleichfalls dieser Zeitperiode. — Was mir aber bei meinen im Interesse der älteren lübeckischen Tonsetzer angestellten Nachforschungen die höchste Überraschung abnötigte, war das Auffinden von über hundert, wohl sämtlich der Düben'schen Sammlung entstammenden Manuskripte von der Hand Dietrich Buxtehude's. Je weniger von Vokalkompositionen dieses grofsen Tonmeisters bisher bekannt geworden ist, um so mehr darf dieser Fund auf Interesse in den musikgeschichtlichen Kreisen Anspruch erheben. Die teilweise

beigefügten Jahreszahlen lassen sichere Schlüsse über die Zeit der Entstehung und den Entwickelungsgang des Komponisten zu. Eine Dedikation an den Kapellmeister Gustav Düben um das Jahr 1680, ein Lied auf die Hochzeit des Königs Karl XI. und anderes geben der Vermutung Raum, dass eine enge Verbindung zwischen Buxtehude und der nordischen Hauptstadt Stockholm bestanden und dass sogar möglicherweise der gröfsere Teil von Buxtehude's eigener Bibliothek seinen Weg nach Schweden gefunden hat. Bestärkt wird man in dieser Meinung durch das Vorhandensein von 18 Kompositionen *Franz Tunder*'s, des Schwiegervaters und Vorgängers B.'s, sowie zweier Stücke von *Nathaniel Snittelbach*, eines berühmten lübeckischen Ratmusikers und Violinisten, † 1667. Als ganz besondere Seltenheit dürfte noch der in Upsala aufgefundene, 1678 zu Lübeck in 4⁰ gedruckte Text der ältesten Abendmusik von Buxtehude „die Hochzeit des Lammes" zu bezeichnen sein, auf dem sich von B. eigenhändig verzeichnet findet: „praesentiert 1680", eine Bemerkung, die, unter den obwaltenden Verhältnissen, nur als eine Wiederholung des Werkes im Jahre 1680 zu deuten ist. Die Partitur dieser Komposition hat noch im Jahre 1750 dem damaligen Kantor *Ruetz* in Lübeck vorgelegen, ist aber seitdem verschollen.

Ich muss mir vorbehalten, in einer Monographie an der Hand von Beispielen eingehendere Mitteilungen über die aufgefundenen Werke zu machen und lasse einstweilen nur ein Verzeichnis der Buxtehudeschen und Tunder'schen Manuskripte folgen.

Verzeichnis der auf der Bibliothek zu Upsala befindlichen handschriftlichen Kompositionen von Dietr. Buxtehude.

Partituren in Tabulatur.

Accedite gentes accurite à 5 Voc. u. 4 Instr.
Afferte domino gloriam. 2 Canti u. Bass. 1681. Feb. 26.
*Bedenke Mensch das Ende 3 Voci. 3 Viol. u. Violon und Orgel.
Benedic. anima mea 5 Voc. u. 10 Strom. c. Org.
Canite Jesu nostro. C. C. B. u. 3 Viol.
Cantate domin. novum canticum. 3 Voc. con Organo.
Der Herr ist mit mir. C. A. T. B. 2 Viol. u. Violon.
Domine salvum fac regem. 5 Voci u. 5 Strom.

Die mit * bezeichneten Kompositionen befinden sich auch auf der Lübeck. Stadtbibliothek. Die mit ** bewahrt auch die Handschriftensammlung der Berliner Bibliothek.

Drey schöne Dinge sind. Sop. Solo u. Bass c. 2 Viol. u. Org.
Du edles Hertz. 4 Voc. 5 Viol.
Du Lebensfürst Herr Jesu Christ. S. A. T. B. 5 Instr. u. Org. (Auff Himmelfahrt Christi a 9. ex A ♮.)
Ecce nunc benedicite dominum. A. 2 T. B. 2 Viol. con 4 Rip. e Cont.
Eins bitt ich vom Herrn. Sop. 1. 2. A. T. B. Viol. 1. 2. Flauto 1. 2. Alto, Continuo.
Erhalt uns Herr. Figuraliter. C. A. T. B. 2 Viol. u. Bass.
Erhalt uns Herr. 4 Voc. u. 3 Instr.
Fallax mundus ornat vultus. C. u. 2 Viol. c. Org.
Frohlocket mit Händen. Sop. 1. 2. A. T. B. Viol. 1. 2. Viole 1. 2. Clarin. 1. 2. Cont.
Fürchtet euch nicht. C. u. B. con 3 Viole u. Basso cont.
Gen Himmel zu dem Vater mein. C. solo. Viol. Viol. d. gamb. Org. (Die Festo Ascensionis Christi 1681 3 May scripsi.)
Gott fähret auff. 2 Sopr. u. Bass. 2 Trombetti. 2 Cornetti. 2 Tromboni. Fagott.
Herr auf dich traue ich. C. solo. 2 Viol. u. Cont.
*Herr nun lässest du deinen Diener. Ten. 2 Viol. u. Cont.
Herren wår Gudh. C. A. T. B. 2 Viol. u. Violon.
Ich bin die Auferstehung. B. solo. Viol. 3. Viol. 4. Viole. Fag. Bass.
*Ich habe Lust abzuscheiden. 2 Canti u. Bass. 2 Viol. u. Violon c. Org.
*Ich halte Efs dafür. C. B. Violin. Violetta. Violon (G-moll).
Ich sprach in mein Hertzen. Sopr. c. 3 Viol. u. Fag. c. Org.
Je höher du bist. 2 C. 2 Viol. e Viola c. Org.
Jesu dulcis memoria. 2 C. 3 Instr. c. Org. (Anno 1676 in Junio.)
*Jesu meine Freude. 2 Spr. u. B. c. 2 Viol. e Fag.
**In dulci jubilo. 3 Voci e. 3 Viol.
In te domine speravi. C. A. B.
Jesu meines Lebens Leben. corrigeret. Solo mit Chor. C. c. 8 Instr.
Jesu meines Lebens Leben. C. A. T. B. c. 5 Instr. D-dur.
Kompst du Licht der Heiden. 2 C. c. 5 Instr.
*Lauda Sion. 2. Cant. B. c. 2 Viol. et Cont.
Laudate pueri dominum. 2 C. c. 5 Viol. d. gamb. u. Viola.
(Chiaconne 1682, d. 29. Mai.)



u. s. w. 12 repetatur.

Lobe den Herrn meine Seele. } T. solo. c. 5 Viol.
Löffv a Herran min Sjähl. }
Löffv a Herren min Själ. T. u. 6 Instr.
Mein Gemühte erfreuet sich. C. A. B. c. 4 Viol.
Nimm von uns Herr. C. A. T. B. c. 2 Viol. 2 Violette c. Fag.
*Nun danket alle Gott a 13—16. vel 20. 2 C. A. T. B. Viol. 1. 2. Violon. 2 Cornetti. Fagotto. 2 Trombetti.
Nun lasst uns Gott dank sagen. 4 Voc. c. 2 Viol.
O clemens. Sop. Solo c. Violino (Hautbois) Violetta. 2. Viole u. Cont.
O dulcis Jesu. C. solo u. 2 Viol.
O fröhliche Stunden. C. c. 2 Viol. e Viola.
O Gott, wir danken deiner Güt'. 2 C. A. T. B. con 3 Strom.
O Gottes Stadt. Sop. c. 2 Viol. Viole et Violon. c. Org.
O Jesu mi dulcissime, 2 C. B. 2 Viol. u. Violon.
O Lux beata Trinitas. 2 C. 3 Violini. Violon u. Fag. c. Cont.
Pange lingua gloriosi. 2 C. A. B. 2 Viol. 2 Violette u. Viola. (De augustissimo Sacramento.)
Quemadmodum desiderat. T. 2 Viol. (Chiaconna. Continuo 64 repetatur.)
Salve desiderium. 2 C. B. 2 Viol. Fag. Org.
Salve Jesu Patris. 2 C. c. 2 Viol. c. Cont.
Schaffe in mir Gott. C. solo c. 3 Instr.
Schwinget euch himmelan. 5 Voc. 4 Instr.
Sicut Mosis exaltavit. C. c. 2 Viol. Viol. d. G. u. Org. (1681 d. 26. Febr.)
Surrexit Christus hodie. 3 Voc. 3 Viol. u. Fag.
Walts Gott mein Werk. 4 Voc. 3 Inst.
Welt packe dich. Aria a 6. 2 C. e B. 2 Viol. Violon et Org.
Wär Gott nicht mit uns. 4 Voc. 2 Viol.
Wie schmeckt es so lieblich, C. A. B. 3 Instr.
Wie soll ich dich empfangen. Aria à 6. 2 C. B. 2 Viol. Fag. et Org.

Vokalmusik, in Handschrift ausgeschriebene Chor- und Instrumentalstimmen. Folio.

All solch dein Güt' wir preisen. à 10 vel 20. 5 Voc. e 5 Strom. con 10 in Ripieno.
**Alles was ihr thut. C. A. T. B. 2 Viol. 2 Violen. Bass u. Org. ex G ♮.
An Filius non est. A. T. B. c. 3 Viol. d. G. oder Tromboni con Organo. (Viola d. G. 1 u. 2. 1 : 8tava niedriger.)

Aperite mihi portas justitiae. A. T. B. 2 Viole u. Org. (Dedik.: DNO Christophoro Schneider Helsingör.)

Befiehl dem Engel, dass er komm. Figuraliter. C. A. T. B. c. due vel piu Violini e Violon.

Benedicam dominum in omni tempore. Psalm 34. Motetto a 24 p. 6 Choros.

1. Chor: Doi Violini e Violon.
2. Chor: 4 Clarini, Posaune u. Bombarde.
3. Chor: concert: Doi Sop. Alto. Ten. u. Basso.
4. Chor: Doi Cornetti u. Fagotto.
5. Chor: Tre Tromboni.
6. Chor: S. A. T. B. c. Continuo.

Das new gebohrne Kindelein. C. A. T. B. Viol. 1. 2. Viole 1. 2. Spinett u. Violon c. Org.

**Dixit dominus domino meo. C. solo con 5 Strom. c. Org.

Drey schöne Dinge sind. 3 Sop. c. 2 Viol. Violon u. Fag. c. Org.

Du Frieden-Fürst Herr Jesu Christ. Figuraliter a 8. 2 C. A. T. B. 2 Viol. u. Viol. c. B. cont.

Ecce super montes. a 8. Sopran Aria et Chor. (Dedic.: Gustafo Düben 1680.)

Erfreue dich Erde. 2 C. A. B. 2 Viol. Viol. doi Trombetti e Tympani c. Org.

Gott hilff mir, denn das Wasser geht mir bis an die Seele. a 11 vel 16. Cant. 1. 2. A. T. B. 1. 2. — 5 Strom.

Herr ich lasse dich nicht. B. e doi Viol. Ten. c. 3 Viol. d. G.

Jesu dulcis Memoria. A. T. B. 2 Violini con Cont.

Continuo.

Chiaconna

Je - su dul - cis me mo - ri a 45 Repet.

Jesulein, du Blümlein schön. A. T. B. 2 Viol. Fag. c. Org.

Illustra faciem tuam. C. 1. 2. T. B. c. 3 Strom. e Org. (Ad Faciem Jesu nostri super servum tuum.)

Ist es recht. a 10 vel 20. 2 C. A. T. B. 2 Violini. 2 Viole. Violon. Org.

Jubilate Domino. A. Viol. d. G. e B. cont. ex D ♮.

Klinget für Freuden. Aria a 3 Voc. c. 2 Violini e di piace Ritornelo di 2 Trombetti (sopra la Nozze di Sua Maesta il Re di Svetia) 1680.

Mein Hertz ist bereit. Psalm 57. B. c. 3 Viol. u. Violon c. Org.

*Meine Seele wiltu ruhn. 2 C. B. 2 Viol. u. Violon.

{Nun lasst uns Gott den Herrn. Figuraliter. 4 Voci c. 2 Violini u. Violon c. Cont.
Nu låt oss Gudh wår Herra.
O wie selig sind die zum Abendmahl kommen. Aria. Ten. B. c. 2 Violini. Violon. Cont.
Quid sunt plagae istae. 2 C. A. T. B. 2 Violini u. Viola c. Cont.
Singet dem Herrn ein neues Lied. C. e Viol. con Org.
Wie soll ich dich empfangen. 2 C. B. 2 Viol. u. Fag. c. Org. (identisch mit der oben angeführten Komposition.)

In Quarto.

Ad latus. Surge amica. 2 C. A. T. B. c. 3 Instr. u. Cont.
Ad ubera portabimini. 2 C. A. T. B. Viol. 1. 2. Viola. Violon. Cont.
Du Friedensfürst. 2 C. B. 2 Viol. 2 Bracci. Fag. c. Org.
Ecce super montes. 2 C. A. T. B. Viol. 1. 2. Viola. Viola 3. Violon. (Pasch: aut per ogni tempo. Ad. Pedes. J. N. J.)
Entweich aus meinen Sinnen. Aria. C. c. 2 Viol. u. B. Cont.
Freuet Euch mit frohen Sachen. (Musik fehlt).
(Einliegend Text zur Abendmusik: Die Hochzeit des Lammes. Lübeck 1678).
Fürwahr Er trug unsere Krankheit a 10 vel 15. 2 C. A. T. B. con la Capella. 2 Viol. 2 Viol. d. G. Violon. Fagott. (nur Partitur.)
Gestreuet mit Bluhmen den Held. A. solo con 5 Strom.
Auff! stimmet die Saiten. Aria. A. 1. 2. Basso u. Cont. (Zwei Hochzeitslieder 1675. Intrada (Auffzug) 2 Trombetti in Sordino 2 Trombone in Sordino.)
*Herr wan ich nur dich hab. C. solo c. 2 Viol. Violon u. Org.
Jesu kom mein Trost und Lachen. ex bmoll. A. T. B. con 4 Viole. Org.
Jesu meines Lebens Leben. Aria ex D. c. 5 Strom. u. Cont.
Klinget mit Freuden ihr klaren Klarinnen. Aria. C. C. B. con doi Ritornelli. Org. (In festo Circummissiones. 1. u. 2. Trombe eingelegt.)
Kyrie Eleison. Missa a 5 alla brevis c. Org.
Sicut modo geniti infantes. A. T. B. 2 Viol. Viola u. Cont.
Was mich auff dieser Welt. Aria C. 2 Viol. c. Cont.
Wenn ich Herr Jesu habe dich. Aria ex E. A. c. 2 Viol. u. Cont.

Tunder, Franz.

Partitur in Tabulatur.

Ach Herr lass dein lieb Engelein. C. c. 4 Viole.
An Wasserflüssen Babylons. C. c. 4 Viol.

Da mihi domine. B. con 5 Viol.
Ein feste Burg. 2 C. T. B. 2 Violini. 4 Viole. Org.
Herr! Nun lassestu deinen Diener. 2 B. 5 Viole. Org.
Nisi dominus aedificaverit. 2 C. B. 2 Violini. Org. (1664).
Nisi dominus aedificaverit. 5 Voc. e 5 Viole c. Org.
O Jesu dulcissimae. B. solo c. 2 Viol. et Org.

Handschriftl. Orchester und Chorstimmen.

Dominus illuminatis mea. 5 Voc. 2 Viol. c. Org.
Ein kleines Kindlein ist uns heut geboren. Aria. C. solo c. 5 Instr. u. Bass. cont. e Tabulatura.
Hilff mir Gottes Güte preisen. 6 Voc. u. 6 Instr. c. Tabul.
Hosianna dem Sohne. 5 Voc. Viol. 1. 2 c. Org.
Salve coelestis Pater. B. solo c. Violino u. Cembalo e Organo.
Salve mi Jesu. Contra-Alto u. 5 Viol. con Tabul.
Streuet mit Palmen. Aria a 10. 5 Voc. Viol. 1. 2. Viola 1. 2. Org. (Palmarum.)
Super flumina Babylonis. (Choralmel.: An Wasserflüssen.) C. solo. c. 5 Viole e Cont.
Wachet auff rufft uns die Stimme. (Nach dem Cantus firmus.) C. solo u. 3 Violini. Cont. u. Tabul. 1664.)
Wend ab deinen Zorn lieber Herr. 6 Voc. 6 Instr.

Buxtehude, Dietr.

Instrumentalmusik. Handschriftlich (Folio).

Sonata ex F. 2 Violini. Viol. d. G. e. Organo.
Sonata. Violon. Viol. d. G. e. B. cont.
Sonata ex B. con le suite (Allem. Cour. Sarab. Gigue). Violon. Viol. d. G. c. Org.
Sonata a 2. Violon. Viol. d. G. Cont.
Sonata a 3. Violon 1. 2. Viol. d. G. Cont.
Sonata a 3. „ „ „ „ „ „ „ ex G. ♮.
Sonata a doi Violini (nur Continuus vorhanden).

Ein wenig bekanntes Lautenwerk.

Mit Musikbeilage.

Durch einen glücklichen Zufall gelangte ich kürzlich in Besitz eines Lautentabulaturwerkes

CABINET
Der
LAUTEN,

In welchen zu finden 12 neue Partien, | aus unterschiedenen Tonen und neuester Manier so aniezo ge- | bräuchlich, welche bestehen in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen,| Gavotten, Menuetten, Boureen, Chagonen, Passagalien, Ou- | verturen, Rondeau sambt Echo. | Denen Liebhabern zu einer Distraction | an das Licht gegeben | von |

PHILIPP FRANZ LE SAGE de RICHEE
Im Jahr 1695.

Ein Exemplar davon befindet sich auf der Berliner Bibliothek, ist aber noch nicht beschrieben worden. Das Werk enthält auf 37 in Kupferstich sehr sauber ausgeführten Querfolioseiten mit hübschen Schlussvignetten 98 Kompositionen der oben verzeichneten Titel (aber auch mehrere Arien [eine mit Double], eine Canarie, eine Pastorelle anglese und eine Trauermusik [Tombeau] zum Andenken einer bayerischen Kurfürstin) in 12 Suiten geordnet, sämtlich laut Spezialüberschrift vom Herausgeber selbst herrührend bis auf eine „Courante extraordinaire" des in der Vorrede an den Leser als „ietziger Printz aller Künstler in diesem Saiten-Spiel" bezeichneten Grafen Logi (nach Fétis richtiger Losi oder Losy, geb. 1638, gest. in Prag 1721; derselbe konzertierte in Leipzig als Lautenist um die Wette mit Kuhnau [Klavier] und Hebenstreit [Pantaleon]). Fétis kennt Lesage de Richée nicht, lässt sogar — gewiss weil ihm sein Werk unerreichbar geblieben — in dem Artikel Kropffganſs, für welchen er Walther's biographische Notiz benutzte, bei Aufzählung der Lehrer des Johann Kropffganſs seinen Namen weg. Walther berichtet unter Riche (sic) nur, dass derselbe zwölf Partien in Folio oblongo unter dem Titul „Cabinet der Lauten" ohne Jahrzahl (!) herausgegeben; vielleicht sah Walther das Werk nicht selbst oder aber es sind Exemplare ohne die Jahreszahl ausgegeben worden. Denn dass das mir vorliegende Werk (trotz des [nichts beweisenden] Zusatzes „neue" Partien kein Opus 2 ist, geht deutlich aus der Vorrede an den Leser hervor, welche dasselbe ausdrücklich als „Frühling" bezeichnet, denn er hofft einen „annehmlichen Sommer" und „fruchtbaren Herbst" folgen lassen zu können; auch von einer neuen Auflage ist nirgends ein Anzeichen. Aus Walther's Artikel Kropffganſs erfahren wir, dass Philipp Franz le Sage de Riche (so schreibt er ihn konsequent) „vor etlichen 30 Jahren" (d. h. da Walthers Lexikon 1732 erschien, etwa

1695) Lehrer des Johann Kropffganſs gewesen. Als weitere berühmte Lautenisten der Zeit und Lehrer des Kropffganſs nennt Walther in demselben Artikel den Vater Johann Kaspar Kropffganſs in Ziegenrück, Schuchart und Meley in Leipzig und Sylvius Leopold Weiſs in Breslau; auch des Kropffganſs 3 Kinder wurden berühmte Lautenisten. Des Lesage Vorrede macht uns mit weiteren Lautenmeistern bekannt, nämlich den Franzosen Du Faut, Gautier (der letztere vermutlich einer der von Oskar Fleischer in der Vierteljahrsschrift f. M.-W. 1886, 1—2 nachgewiesenen [Gaultier]) und Mouton (von dem sonst auſser bei Baron keine Spur zu finden); auch der Freiherr Johann Baptist von Neidhardt, dem das Werk gewidmet ist, wird als Meister der Laute bezeichnet. Die Widmung lautet:

„Dem Hoch-Wohlgebohrnen Herren, Herren Johann Baptist, Frey-Herrn von Neidhardt, auf Spattenbrunn, Leopoldstein und Krichen, Röm. Kayserl. Mayt. Rath, Vice-Cammer-Praesidenten im Herzogthum Schlesien, wie auch Königl. Mann und Landes-Eltesten, des Fürstenthums Breslau und Neumarckischen Weichbildes, Meinem Gnädigen Herren.

Gnädiger Herr,

Ewr. Freyherrlichen Genaden Hochverständigem Urtheil würde ich nimmermehr diese meine Arbeit unterwerffen, wenn mich nicht die hohe Güttigkeit, mit welcher sie theils von diesen meinen Blumen selbst zu beschauen, Theils auch wohl mit eigener geschickter Hand anzurühren gewürdiget, auff das kräfftigste angefrischt. Ew. Genaden sind, so ich anders so frey reden darff, unter andern vortreflichen Eigenschafften, die allhier anzuführen mehr einer Schmeichel-Rede, als Zuschrifft ähnlich scheinen würde, Meister der Lauten und können also am besten urtheilen, ob diese meine Früchte sich an das Licht wagen dürffen. Ich weiss zwar wohl, daſs dero Genade und Leutseeligkeit gegen dero Diener so groſs ist, daſs Sie mit diesen geringschätzigen Zeilen unmöglich auſszudrucken; ich weiss aber auch dabey, daſs man selbiger nicht missbrauchen, sondern Sie in gebührender Ehr, Furcht und Hochachtung halten sol. Ich meines Theils muſs in der Wahrheit gestehen, d a ſ s d a s N e i d h a r d t i s c h e a l l e n t h a l b e n b e r ü h m t e K l e e b l a t t v o r m i c h h i e r i n B r e s s l a u e i n r e c h t e r G l ü c k s - F u n d g e w e s e n u n d d a ſ s m e i n U n s t e r n v o n d e n S t r a h l e n, s o a u s E w. G e n a d e n u n v e r g l e i c h l i c h e r S a n f t m u t h g e g e n m i c h h e r v o r g e s c h i m m e r t, v ö l l i g v e r d u n c k e l t w o r d e n. Derowegen werde ich verhoffentlich nicht sündigen, wenn ich dieses schlechte Zeichen meines danckbaren Gemüthes vor Ew.

Gnaden Füsse werffe und mir selbst dabey das sonderbare Glücke ausbitte, dafs ich mich jederzeit nennen möge Ew. Freyherrl. Genaden gehorsamen Knecht

PHILIPP FRANTZ Le SAGE de Richée."

Wir ersehen daraus, dass Le Sage — der Zusatz de Richée ist kleingedruckt, desgleichen steht über vielen einzelnen Kompositionen Lesage (sic) ausgeschrieben, während der Vorname mit P (= Philipp, dieser war also der Rufname) und die Bezeichnung der Abstammung [wohl Geburtsort] mit d. R. abgekürzt ist — beim Freiherrn von Neidhardt angestellt war; der angedeutete Unstern dürfte darauf hinweisen, dafs Lesage Refugié war. Ein Druckort und Verleger ist nicht angegeben (Breslau?); vielleicht vermag aber das Wasserzeichen des Papieres (aufgehängtes Posthorn im Wappenschild mit Helmkrone) Kundigen denselben zu verraten. Ich muss allerdings bemerken, dass meinem Exemplar ein in der „Instruction" erwähnter ‚Kupfertitul mit einer die Laute spielenden Musica' fehlt, der vielleicht weiteren Aufschluss geben könnte (man müsste darauf das Berliner Exemplar vergleichen).

Die Vorrede lautet:

„Geehrter Leser! Was du in meinem Cabinet sehen wirst, ist nach den Grund-Regeln der berühmtesten Meister Messieurs Du Faut(,) Gautier und Mouton eingerichtet, welchen letzteren ich selber gehöret, auch das Glück gehabt sein Lehrling zu sein und dannenhero desto leichter etwas an den Tag geben können, was sonder eitlen Ruhm zu melden, ihren Lehr-Sätzen einiger massen beykommet; Es ist hier nichts frembdes, ausser einer einzigen Courante des unvergleichlichen Graff Logi, welcher ietziger Zeit der Printz aller Künstler in diesem Saiten-Spiel zu nennen ist; Er braucht meines geringen Lobes nicht, doch hab ich durch dieses hohen Geistes reiffe Gedanken meinen etwas zarten Früchten gleichsam einen neuen Zierath umbgeben und meinen Lilien seinen Purpur beyfügen wollen. Viel weniger suche ich selbst hierdurch eitlen Ruhm zu erwerben, dieses aber wil ich einem verständigen Liebhaber wol versichern, dass er hier neben einer ungezwungenen Application eine nicht übel eingerichtete Hand und eine deutliche Manier solche auszuführen finden wird, an welchem Stücke, wie geringe es auch von etlichen Unerfahrenen wil gehalten werden, wohl das meiste gelegen, indem ohne dieselbe unmöglich etwas rechtschaffen anzubringen; künfftig folget eine Unterrichtung von dem General-Bass, wie selbiger auff der Laute zu tractiren, welcher meines

Wissens nach von niemanden an Tag gegeben worden, und wo dieser Frühling mit diesen Blumen den Liebhabern einige Anmuth erwecket, So dürfften vielleicht sich auf Selbigen künftig ein annehmlicher Sommer mit reichen Erndten, und ein fruchtbarer Herbst mit etwas ungemeinen Früchten darstellen. Lebe wohl, Geehrter Leser, und dencke dafs leicht sey etwas zu tadeln, schwer aber, das Getadelte zu verbessern, oder etwas eigenes auss freyem und ungezwungenem Gemüthe zu ersinnen."

(Schlussvignette: Blumenkorb in Holzschnitt.)

Das vierte Blatt (diese vier sind den 37 paginierten — die nur auf einer Seite bedruckt sind — vorausgeschickt) bringt eine nicht mit Typen gesetzte sondern gestochene

„Instruction,
Wie sich Incipienten
so der eigentlichen Application nicht erfahren,
zu verhalten haben.

(1.) Muss der kleine Finger der rechten Hand nicht hinter, sondern vor den Steg gesetzet werden. (2) Muss der Daumen wohl aufgestrecket gegen den Stern der Lauten sich halten, damit die Finger nicht über sondern unter demselben weg in die hole Hand hinein spilen können; und wenn ein Chor damit geschlagen, er alsdann auf den folgenden liegen bleibe. (3.) Das fünfte Chor wird ordinariè mit dem Daumen geschlagen, wofern nicht eine andere Stimme, so tiffer fällt zugegen ist; bey welcher hernach nicht allein das 5te, sondern auch bisweilen das 6te vor einen Discant gebraucht wird, als hier zu sehen: (s. Beispiel 1). (4.) Ein Punkt unter einem Buchstaben a bedeutet den ersten Finger, und wo keiner ist, den andern, als (Beisp. 2). (5.) Diejenigen Buchstaben, so mit einander zugleich geschlagen werden, werden mit einem Strichel zusammengezogen, als (Beisp. 3), die aber so zertheilet, werden also geschieden: (Beisp. 4). (6). Ein gerader Strich unter einem Buchstaben bedeutet den Daumen: (Beisp. 5). Wenn aber ein langer Strich darunter steht, bedeutet es, dass die Finger der linken Hand unvermeidlich müssen liegen bleiben (Beisp. 6), Ursache ist, wenn solche aufgehoben werden, können die Stimmen nicht vol ausklingen und müssen also unfehlbar dissonieren. Denn gleichwie auf einem Clavier oder Orgel, wenn man die Ligaturen ordentlich resolviren und zu einem gutten Effect bringen wil, die Stimmen nur solange klingen, als man die Finger auf dem Clavier liegen lässet; eben also muss auch dis auf der Lauten beobachtet werden, ausser welchen sonsten alles nichts

nütze ist. (7.) Ein Triller wird also gezeichnet: (Beisp. 7), wobey zu behalten, dafs er nicht mufs gerissen, sondern anfänglich langsam hernach aber allezeit immer geschwinder geschlagen werden. (8.) Ein Fall stehet also: (Beisp. 8). (9.) Ein Abzug auf folgende Manier (Beisp. 9). (10.) Wann ein Strichel unter zwey Buchstaben steht, wie in vorhergehender Cadentz, so muss solche mit dem ersten Finger der rechten Hand über zwey Chor gestreiflet werden: So aber der Finger der lincken Hand überlegen muss, steht es also (Beisp. 10) und wird mit dem ersten Finger der rechten Hand über alle Säiten gestreifft. Hingegen wann zwey Streiffe sind, muss der erste mit dem Finger, der zweite mit dem Daumen geschehen, als: (Beisp. 11). (11.) Den Streiff hinunter muss der Daumen biss auf die letzte Säiten verrichten, welche der andere Finger der rechten Hand jenem entgegen schlägt. (12.) Wann man überlegen sol, wird es also gezeichnet: (Beisp. 12). (13.) Die lincke Hand muss recht hohl stehen und die Finger wohl auseinander in einer schönen Positur gesetzet werden; Wie auf dem Kupfer-Titul an der Musica zu sehen. (14.) Der Daumen an der lincken Hand muss auch niemahlen über den halben Lauten Halss hinübergehen, damit man allerorten mit den Fingern wol rücken kan. (15.) Endlich ist noch zu observieren, dass man die Lauten gelinde und nicht rauh angreiffe, dann sonsten verliehret sie ihre Graçe und ist mehr einem raspeln als Lautenspielen zu vergleichen.“

Der Schlüssel für die Dechiffrierung der Notierungen ist folgender.

Die sechs Linien stellen die sechs Griffsaiten der Laute vor und zwar mit der im 17.—18. Jahrhundert häufigsten Stimmung A d f a d′ f′ und für die fünf Basschorden G F E D C. Die Griffbezeichnung ist die französische, d. h. auf jeder Saite bezeichnen die Buchstaben a b c d e f g h i k l beginnend mit der leeren Saite eine aufsteigende chromatische Skala bis zur kleinen Septime. Von den Basschorden wird die höchste gelegentlich auch noch durch Griffe verkürzt (!); sie wird leer durch a unter der untersten Linie und verkürzt mit den ebenso frei unter den Linien stehenden entsprechenden Buchstaben gefordert (z. B. ist d = B). Die zweite Basschorde (F) wird durch $\bar{a}$, die dritte (E) durch $\overset{=}{a}$, die vierte (D) durch $\overset{\equiv}{a}$, die fünfte (C) durch die Zahl 4 gefordert (anstatt $\overset{\equiv}{\bar{a}}$ oder aber darum, weil ursprünglich nur 4 Basschorden waren). Mehrere Male fordert aber Lesage eine Scordatura, eine abweichende Stimmung, am einfachsten

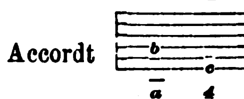
in der achten Suite S. 22; er setzt nämlich vor die Überschrift die Anweisung:



d. h. die fünfte Saite (von oben) soll einen halben Ton höher (in es statt d) gestimmt werden, sodass die dritte Basschorde zu ihr im Oktavverhältnis steht, also so, dass ihr erster Halbton (b) die Oktave der dritten Basschorde (klein e) giebt. In der 6. Suite (S. 16) fordert er für die vierte Griffsaite die Stimmung in e, sodass ihr erster Halbton (b) die Oktave der zweiten Basschorde F bildet, und für die sechste Griffsaite die Stimmung in B, sodass ihr zweiter Halbton (c) die Oktave der fünften Basschorde bildet:



In der 7. Suite



d. h. die vierte Saite steht in e statt f und die sechste in B statt A. Überall aber ist sonst die Stimmung der 5 Basschorden entsprechend der Tonartvorzeichnung ohne Vorschrift vorausgesetzt (d. h. also für Cmoll 3. Basschorde Es statt E, für Fismoll 1., 2. und 4. Basschorde Gis Fis Cis statt G F C u. s. f.)

Die Bezeichnungen der Tonarten der Suiten sind zum Teil solche nach Kirchentönen, zum Teil moderne: 1) D primi toni, 2) Sexti toni, 3) Tertii toni, 4) A dure (!), 5) Fis (!), 6) B♮, 7) D septimi toni, 8) Fmol, 9) Bmol, 10) Gm di 2di toni, 11) nicht bezeichnet, steht in Gmoil, 12) C bemol.

Als Beispiel der Schreibweise Lesage's folgt in der Beilage die Schlussnummer, eine ziemlich ausgeführte Passacaglia in Cmoll, die zwar einige harmonische Absonderlichkeiten enthält, im ganzen aber von einem höchst charakteristischen Pathos, von gesundem, kräftigem Ausdruck ist. Dass Lesage bei seinen Zeitgenossen sehr geschätzt war, geht aus Barons Urteil (Untersuchung des Instrumentes der Lauten [1727] S. 3) hervor: „Einem jeden, der nur ein wenig von unserm Instrument Wissenschaft gehabt, wird nicht unbekannt sein, was Mouton, Gallot, Gautier, St. Luc, Philipp Franz le Sage de Richée etc. in Ansehung dessen bewährt haben, und ob sie auch noch so grofsen Fleifs aufgewendet, so haben sie doch weiter nichts gethan, als dass sie der

Welt teils in Kupfer gestochene, teils geschriebene Stücke nach ihrem französischem Geschmack mitgeteilt" u. s. w. Was übrigens Baron S. 87 ausführlicher über die Satzweise der Franzosen für Laute sagt, ist für Lesage nur teilweise zutreffend, sodass seine Sachen wohl zu denjenigen zu rechnen sein dürften, welche „ziemlich wohlgesetzt seyen".

Mitteilungen.

* Die Dresdener Kapellmeisterstelle 1580. In den Monatsh. 9, 256 wurde von Herrn Prof. Dr. Otto Kade ein Aktenstück mitgeteilt, welches der sächsische Musikus und Bassist *Bartholomäus von Feldt* (Felder, nicht Fuldt, wie dort zu lesen ist) an den Kurfürsten August zu Sachsen am 19. Jan. 1580 gerichtet hat und worin der „Niederländer *Antonius Josquinus*" für den durch Scandellus Tod erledigten Kapellmeisterposten in Dresden empfohlen wird. Dieser „*Josquinus*" ist kein anderer als *Anton Gofzwin* (Antonius Goswinus), von dem Orlandus Lassus*) in einem Schreiben an den genannten Kurfürsten vom 13. Febr. 1580 sagt (m. vgl. auch La Mara, Musikerbriefe 1, 23), dass er sich „auf sein lebenlang zu hertzog Ernsten, bischofen zu Freisingen, für einen capellmeister habe bestellen lassen", also den Kapellmeisterposten in Dresden nicht annehmen könne. Feldt war kurz vorher in München gewesen und hatte dort Gofzwin kennen gelernt; er muss den Namen selbst nie geschrieben gesehen haben, da er aus Gofzwin einen Josquin machen konnte. Wir erhalten aber dadurch zugleich Kunde, wie man damals den Namen Gofzwin aussprach. Ein Irrtum ist hierbei ausgeschlossen, denn alles was Feldt über Josquin sagt, passt auf Gofzwin. — Auch der Cantor *Georg Otto* zu Salza, aus Torgau gebürtig, dies sei hier gleich mit erwähnt, meldete sich 1580 zu dem erledigten Kapellmeisterposten, jedoch wurde ihm am 14. Juni desselben Jahres mitgeteilt, dass Kurf. August bereits mit einem anderen**) in Unterhandlung stehe (K. S. Hpt. St. Archiv, Cop. 456, 410): zehn Thaler für überschickte Motetten waren beigefügt. Schon 1574 hatte Otto um eine Stelle in der Dresdener Hofkantorei angehalten (ebenda: Cop. 384, 222b), indem er ebenfalls eigene Kompositionen mit überschickte. Als er starb („unlängst vor dem 11. Jan. 1619", ebendort: III, 24. fol. 2, No. 13, Bl. 203) war er Kapellmeister des Landgrafen Moritz zu Hessen.

Dresden. Dr. Th. Distel.

* *Jean Pieters Sweelinck*: Hodie Christus natus est, 5 voc. c. Bc. Partitur-Ausgabe veranstaltet (in modernen Schlüsseln und Klavierauszug) von der „Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis" No. 15. Part. 1,50. Stim. 0,50 M. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Der Tonsatz ist aus den Cantiones sacrae, Antv. 1619 entnommen und einer der besten der ganzen Sammlung. Die freudige Stim-

---

*) M. vgl. über ihn auch Buchner: Geschichte von Bayern VII, 1, 1847, S. 265.

**) Von 1581—1585 bekleidete dieses Amt Giovanni Battista Pinelli de Gerardis (m. vgl. Mitteilungen des K. S. Vereins für Erforschung etc. XX, 56), alsdann bewarb sich Leonhard Lechner um die Stelle, sie wurde jedoch unterm 10. März 1587 an Georg Forster verliehen (ebenda S. 59).

mung, der Jubel des „Noe, Noe, Alleluja!“ ist in echt Händel'scher Weise ausgedrückt und selbst der dramatische Eindruck ist durch die mehrfach wiederkehrende Solostelle „Hodie, hodie“, welcher der Chor antwortet, vertreten. Durch die Teilung in zwei Abschnitte, von denen der zweite das „Gloria in excelsis Deo“ umfasst und die eigentliche Jubelstimmung zum Ausdrucke bringt, erhält der Tonsatz auch ein formelles Gewand, welches zur Erhöhung des Eindrucks wesentlich beiträgt.

* Die 3. Lieferung des Kataloges der Bologner Musikbibliothek umfasst die Abteilungen: Biographie und Lexica, Instrumente und ihre Fabrikation, Briefe von M sikern (Drucke und Autographe), Bibliographie und Kataloge, Miscellanea, Über den gregorianischen Gesang, Tractate über Musik (Theorie) und reicht bis Seite 192.

* Esposizione internazionale di Musica in *Bologna* 1888. *Catalogo ufficiale* Parma, L Battei. 8°. 143 S. und bis S. 169 ein wenig geordnetes Register. Es ist wohl das erste Mal, dass gedruckte und geschriebene, alte und neue Kompositionen und musikliterarische Werke öffentlich ausgestellt werden. Die Werke befanden sich in Glaskasten, waren aufgeschlagen und der Katalog sagte was man sah. Für den Kenner gewiss sehr interessant, für den Laien eine schnell befriedigte Neugier. Italien und Deutschland allein haben die 53 großen Glaskasten mit alten seltenen Werken gefüllt. Nur an der Instrumentenausstellung hat sich noch Brüssel und der Fürst Tagore in Calcutta beteiligt, dagegen in der Abteilung „Neue Musik“ war die Beteiligung eine allgemeine. Für den Bibliographen ist schon der Katalog der ersten Abteilung (alte Musik und Instrumente) von großem Wert und man findet dort Werke und Bibliotheken verzeichnet, von denen man nie etwas gehört hat. Überraschend reichhaltig ist ferner die Instrumentensammlung, nur bietet hier der Katalog oft nicht mehr wie den Namen des Instrumentes und das ist für den Lesenden zu wenig; dennoch giebt er die Gewissheit wie zahlreich sich alte Instrumente erhalten haben. Der Graf L. Manzoni in Bologna z. B. stellte ein Spinett von Alessandro Pasi Modenese 1490 aus. Das auf S. 34 im Kataloge angezeigte Violoncello von Pietro di Dardeli, wird bezeichnet mit „aus dem Anfange des 16. Jahrh.“ Besitzer Nob. Cav. Giulio Marenzi in Bergamo. Dies kann nur eine Gambe sein, denn das Violoncello trat erst im 17. Jahrh. auf.

* *Hermann Ludwig (von Jan)* hat soeben ein historisches Werk über die Stadt Straßburg i/Els. veröffentlicht (Stuttgart, Fr. Frommann's Verlag, 1888. 8°. XII und 348 Seiten. Von S. 201 ab Anmerkg. und Belege, resp. Dokumente). In dem außerordentlich fleißig gearbeiteten Werke wird auch der Musik gedacht, deren Pflege in Straßburg, der Pfeifer-Bruderschaft, der Gesellschaft der Meistersänger, der Oper und einige Tonkünstler des 18 Jahrh. namentlich erwähnt. Besonders hat der Herr Verfasser die sociale Stellung der Musiker einer sorgsamen Prüfung unterzogen und giebt uns ein treues Bild der einstigen Stellung, die sie in der Gesellschaft einnahmen.

* Katalog No. 1 von G. Hess in München, Arcostr. 1. Enthält unter No. 106 20 ältere theoretische Werke von Arixtoxenes (ed. ab Gogavino 1562) Des-Cartes: Musica 1650, Heyden 1532, Rhau: Enchiridion 1531, ferner Psalmenbücher und mehrere seltene Werke in romanischer Sprache von Frizzoni: Canzonen und von Martinus: Philomela.

* Ratgeber für Pfleger und Freunde der Musik. Verfasst von E Elßner. Löbau in Sachsen, G. Elßner. (1888.) Kl. 8°. 160 S. Ein theoretisch-biographisches Nachschlagebuch im kleinsten Stil, welches nicht mehr als das Allbekannte

giebt, oft in veralteter Form. Dass neuere Komponisten auch sterben können, darauf scheint der Herr Verfasser gar nicht gekommen zu sein, denn alle, die in den letzten 10 Jahren verstorben sind, blühen hier noch in voller Gesundheit.

Anzeige der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung.

1. **Monatshefte für Musikgeschichte.** Ältere Jahrgänge zum Teil noch auf Lager. Ein kompletes Exemplar teils gebunden, teils broch. Jahrg. 1—20. Preis 100 M.

Im Einzeldruck sind noch vorrätig: Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Pr. 3 M. (Nachträge im 9. Jahrg. der Monatshefte.) Ein Nachschlagebuch für den Historiker wie Musikalienhändler.

Arnolt Schlick: 1. Spiegel der Orgelmacher. 1511. Pr. 1,50 M. 2. Tabulaturen uff die orgeln und lauten. 1512. Pr. 1,50 M.

Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz, 1 Bd. Die Quodlibet, Spiel-, Tanz- und Trinklieder. Pr. 3 M. 2. Bd. Hdss. des Münchener und Berliner Liederbuchs. Pr. 5 M.

2 Verlagskataloge von Aless. Vincenti in Venedig. 1619 u. 1649. Pr. 2 M.

Staden's Singspiel Seelewig von 1644. Partitur. Pr. 2 M.

Kataloge der Bibliotheken: Joachimsthal. 3 M. — Universitäts-Bibl. in Göttingen. 2 M. — Augsburg. 5 M.

Bücherverzeichnis der Musik-Literatur aus den Jahren 1839—1846. Pr. 2 M.

Register zu den ersten 10 Jahrg. der Monatshefte. Pr. 2 M.

2. **Publikation** älterer praktischer und theoretischer Musikwerke auf Subskription. Zum Ladenpreis beim Einzelverkauf:

Johann Ott's Liederbuch von 1544. Einleitung, Biographieen, Texte und Melodieen in allen Lesarten. Pr. 5 M.

P. Anselm Schubiger: Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das aufserliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen. Pr. 6 M.

Johann Walther: Wittenbergisch geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Pr. 6 M.

Virdung: Musica getutscht (gedeutscht). Basel 1511. Umdruck. Pr. 5 M.

Praetorius, Syntagma, Band II, 1618. Von den Instrumenten. Mit Abbildg. Neudruck. Pr. 10 M.

Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrh. 1. Teil Caccini. Gagliano. Monteverdi. Pr. 20 M. — 2. Teil: Cavalli und Cesti. Pr. 20 M. — 3. Teil: Lully und Scarlatti. Pr. 20 M.

Hassler's Lustgarten von 1601, in kleiner Partitur. Pr. 10 M.

Glarean's Dodecachord, deutsch von P. Bohn. Vollständiger Abdruck mit allen Tonsätzen in Partitur. 1. und 2. Abtlg. à 12 M.

* Der Jahresbeitrag der Mitglieder beträgt für 1889 laut Bekanntmachung im 12. Hefte 1888 der Monatshefte 7 M.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Beilage. A



Beilage. B.

Passacaglia à discretion de P. Fr Le Sage de Richee.

Dieses muss sehr langsam und mit discretion geschlagen werden.



tr

(?)

tr

tr

tr

tr

tr~~~ tr

N3.

tr

tr

tr tr

tru

tr

tr

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV.–XVIII. Jahrhunderts der Mainzer Stadtbibliothek,

von F. W. E. Roth.

1. **Agricola,** Martin. Musica Figuralis Deudsch. Wittemberg, G. Rhaw, 1532. (Siehe Kat. Augsburg, Nr. 45.)

2. — Musica instru- | mētalis deudsch | jnn welcher begrif- | fen ist: wie man | nach dem gesange auff mancherley | Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff | die Orgel, Harffen, Lauten, Gei- | gen, vnd allerley Instrumenten vnd | Seitenspiel, nach der recht- | gegründeten Tabelthur | sey abzusetzen. | *Mart. Agric.* | Anno. 1542. | Auf der Rückseite beginnt die Vorrede. O. D. Dem Georgius Rhaw Buchdrucker zu Wittemberg gewidmet. Geben zu Magdeburg am tage Bartholomei. 1528. Mart. Agric.

Am Ende: Gedruckt zu Wittemberg | durch Georgen Rhaw. | M. D. XLII. | Sedez.

3. — Von den | Propor- | cionibus. | Wie dieselbigen jnn | die Noten wircken, vnd | wie sie jm figural ge- | sang gebraucht | werden. | *Mart. Agricola.* | Mit Titeleinfassung.

Am Ende: Gedruckt zu Wittemberg | durch Georgen | Rhaw. | Sedez, 20 n. n. Blatt. Mit Notenbeispielen.

4. **Banchieri,** Adriano. BASSO | LA PAZZIA SENILE | RAGIONAMENTI VAGHI, | ET DILETTEVOLI, A TRE VOCI, | DI ADRIANO *BANCHIERI* | BOLOGNESE. | Nouamente ristam-

pati, | LIBRO SECONDO. | Signet (Orgelprospekt) | In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. | MDCI. | Mit Titelbordure.

I. L'Altra estate per etc. — L'Altra sera etc. 4⁰. 32 Seiten. (Die Ausg. von 1607 siehe im Kat. Augsburg, Nr. 177.)

5. **Baron.** Ernst Gottlieb Barons | Candidati Juris, | Historisch-Theoretisch und Practische | Untersuchung | des | Instruments | der Lauten, | Mit Fleiss aufgesetzt und allen | rechtschaffenen Liebhabern zum | Vergnügen heraus ge- | geben. | Signet | Nürnberg, | bei Johann Friederich Rüdiger. | 1727. |

Dem Ernst August Herzog zu Sachsen gewidmet Nürnberg den 12. Januar. An. 1727.

Klein Octav, 218 n. Seiten und 3 Seiten Register und Druckfehler.

Exemplar des Kurfürsten Philipp Karl von Eltz mit dessen Wappen.

6. **Bartholini,** Caspar. De tibiis veterum etc. Amsterdam 1679. kl. 8⁰. M. f. M. 20, 123, Nr. 7. Einband mit dem gepressten Mainz-Dalberger Wappen.

7. **Boethius.** Incipiunt duo libri de Arithmeti- | ca anitij manilij seuerini Boetij vi- | ri clarissimi 7 illustrissimi ex cōsulis: | ordinarij: patricij: ad patricium sim | machum. | Darin: De armonica medictate eiusque | proprietatibus. Cap. 47. |

Am Ende: Finit arithmetica Boetij bene re | uisa ac fideli studio emendata Im- | pressa per Erhardū ratdolt viri so- | lertissimi eximia īdustria mira im- | primēdi arte; qua nup. venetijs nūc | auguste excellet nominatissimus. | Anno dn̄i. M. cccc. lxxxviij. Men- | sis maij die vigesima. |

Quart, Incunabel 806.

8. **Carissimi,** Giovanni Giacomo. Vermehrter, und nun zum sechstenmal in Druck beförderter | kurtzer, jedoch gründlicher | Wegweiser, | Vermittelst welches man ... die kunst, die Orgel recht zu schlagen ... erlernen kann ... Augspurg, verlegts Mertz und Mayer, Buchhändler, 1731. quer 4⁰. 48 Seiten. (Titel von 1698 mit gleichem Wortlaut, siehe M. f. M. 11, 17.) Darauf neuer Titel:

ARS CANTANDI, | Das ist: | Richtiger und ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund | in der Sing-Kunst | zu unter-| richten: | Durch | Weiland den Welt-berühmten Musicum, | Herrn Giovan Giacomo Carissimi, | in Welscher Sprach aufgesetzt; | Nunmehro | Aus derselben aber von einem Music-Freund in unsere Mutter-Sprach | gebracht, und, so viel möglich, deutlich gegeben. | Allen Liebhabern der Music, meistens aber den Lehrmeistern zu besserer Be- | quemlichkeit, und der Jugend zu leichterem Begriff und Behäg-

lichkeit, | zum sechstenmal in Druck gegeben. | Augspurg; verlegts Mertz und Mayer, Buch-Händler, 1731. |

16 Druckseiten Text und 55 Seiten Kupferdruck (Beispiele wie im Titel bezeichnet). — Aus der Bibliothek des Kurfürsten Philipp Karl von Eltz (1732—1743) mit dessen Wappen im Einbande. — Der Inhalt ist auszugsweise im 11. Jahrg. der Monatsh. p. 18 mitgeteilt und die 71 Orgelsätze befinden sich in Commer's „Compositionen für die Orgel aus dem 16.—18. Jh." Lpz. Geissler. — Eine Ausg. von 1689 siehe im 16. Jahrg. S. 103.

9. **Comanedo,** Flaminio. BASSO. | IL | SECONDO LIBRO | DELLE CANZONETTE | A TRE VOCI DI | FLAMINIO COMANEDO | MILANESE. | Con doi Madrigali à Quattro Voci, | Nouamente composte, et datte in luce. | Signet. | In Milano, Appresso Agostino Tradate. 1602. | Con licenza de' Superiori. | Dem Alessandro Lago Abt von Kremsmünster (Oesterreich) gewidmet. Meiland 2. März 1602.

I. Chiari lucenti etc. — I te amori. Quart, 24 Seiten nebst Tafel. Nur Bassus vorhanden, angebunden an Medici, Lorenzo.

Decorus, Volupius, siehe **Schonsleder.**

10. **Des Cartes,** Renati. Musicae compendium. Amst. Jansonius. 1656. 4°. (Kat. Bibl. Breslau, p. 6.)

11. *ENCHIRIDION* | PSALMORVM | FERIALIVM AD VESPE- | RAS ET COMPLETORIVM | cum Antiphonis & | Tonis. | HIS ADIVNCTI SVNT | HYMNI, VERSICVLI, VIGILIAE | mortuorum, Responsoria solenniora per totum an- | num, tam de Tempore quam de Sanctis, et | nonnullae aliae Cantiones Eccle- | siasticae. | In gratiam parochialium Eccle- | siarum & vsum iuventutis Scholasticae. | Secundum Breviarium Metropoli- | tanae Ecclesiae Moguntinae | digestum. | Cum gratia et priuilegio | Archiepiscopali, | MOGVN- | TIAE, Typis Joannis Albini, Anno CIↃ. CI. CVII. |

In kl. 8°. 16 n. n. Blatt + 348 n. Blatt + 4 n. n. Blatt Register.

12. **Forkel,** J. N. Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig. 1788—1801. Quart. Band I. & II.

13. **Frölich,** Georg. Vom preis, lob vnnd nutzbarkait | der lieblichen kunst Musica, | Durch den hochgelerten Herrn Georgen *Frölich*, | Stattschreiber zu Augsburg, | ain kurtze anzaigung | fürgestelt. | Datiert Augsburg 29. September 1540.

Am Ende: Zu Augspurg, Truckts Melcher Kries Stein. |

Quarto, 6 n. n. Blatt. O. J. (1540).

14. **Galliculus,** Joannes. LIBELLVS DE | COMPOSITIONE | CANTVS. | IOANNIS *GALLICVLI*. | VITEBERGAE | apud Geor-

gium | Rhau. | Anno M. D. XXXVIII. | Mit Titeleinfassung. Rückseite Hegendorfers Verse. Dem Georg Rhau gewidmet. Datae Lipsiae, ipsis ferijs Philippi & Jacobi Anno M. D. XX. |

In kl. 8°; 20 n. n. Blatt.

15. **Gerbert,** Martin. De cantu et musica sacra etc. auctore Martino *Gerberto.* I—II. St. Blasien. 1774. Quarto. Handexemplar des Weihbischofs und Diplomatikers Alex. Würdtwein.

16. **Greiter,** Matthaeus. ELEMEN | TALE MVSICVM, | Juuentuti accommodum. | Matthaeo *Greitero* | authore. | 1544. | Mit Titeleinfassung.

Am Ende: EXCVSVM ARGENTI- | nae, in aedibus Jacobi Jucundi. | Anno M. D. XLIIII. |

In kl. 8°. 12 n. n. Blatt.

17. **Gugl,** Matthaeus. FUNDAMENTA | PARTITURAE | IN COMPENDIO DATA. | Das ist: | Kurtzer und gründlicher Unterricht, | Der | General-Bass, oder Partitur, nach denen Reglen | recht und wohl schlagen zu lernen. | In den Druck gegeben | von MATTHAEO *GUGL,* | Hoch-Fürstlich-Saltzburgischen Dom- und Stifft-Organisten. | Cum Licentia Superiorum. | Augspurg und Insprugg, | In Verlag Joseph Wolffs, Buchhändlers, 1757. |

Queroctav, 50 Blatt. Mit einem geschriebenen Anhang gleicher Art und Zeitperiode von 10 Blatt.

18. **Hizler,** Daniel. Newe | MUSICA | Oder | Singkunst. | M. DANIELIS *HIZLERI* | Heydenheimij Wirtem- | bergici. | Zu förderlichem vnd doch gründli- | chem Vnterricht | Der Jugendt. | EDITIO SECUNDA & AUCTIOR. | Getruckt zu Tübingen, bey Diete- | rich Werlin, im Jahr Christi. | M. DC. XXIIX. | — In kl. 8°.

19. *Institutio* in Musicen | mensuralem, adiectis aliquot regulis ad | canendi artem summe nctarijs (!), tum triū | vocū exemplis, quo magis studiosi musi | ces: iucūditate cantus: in huius artis stu | dium atqz amorem induci possent. |

Am Ende: Finis musice mensuralis iam nouiter Erphurdie | excussum per Joannem Knappum | Anno salutis M. D. xiij. 25 (!) Kalen̄. Septembris | (ohne Punkt) Signet. Rückseite leer.

Quarto, 22 n. n. Blatt. Mit Notenbeilagen. (Incun. 1589).

20. *Koralschule* | worinn | nicht nur | die Grundsätze dieses Gesanges den Anfängern | deutlich gegeben, | sondern auch | allen Lehrmeistern | die Weise und Art | ihn mit Nutzen zu lehren | gezeiget wird, | samt | einem Unterrichte | für all diejenigen, | welche zu den Stiftern Lust tragen, | oder Kor- und Altardienste darinn zu | ver-

richten haben, | eröffnet | von einem Stiftsgeistlichen zu Maynz. | Cum Facultate Ordinarii. | Maynz, | gedruck (!) in der Kurfürstl. Hof- und Universitäts Buchdruckerey | bey Johann Joseph Alef. 1783. |

Klein Octav, 152 Seiten mit Notenbeispielen. 2 Exemplare.

21. Lampadius. COMPEN- | DIVM MVSICES, TAM | figurati quàm plani cantus ad for- | mam Dialogi, in usum ingenuae pubis | ex eruditis Musicorum scriptis accuratè congestum, | quale ante hac nunquam uisum, et iam recens publicatum. Adiectis etiam regulis Concordantiarum et | componendi Cantus artificio, summatim omnia | Musices praecepta pulcherrimis exemplis | illustrata succinctae et simpliciter | complectens. | PRAETEREA ADDITAE | SVNT FORMVLE INTONANDI PSAL- | mos, et ratio accentus Ecclesiatici, legendorum | quoque Euangeliorum et | Epistolarum. | Ab AVCTORE *LAMPADIO* Lu- | neburgensi elaborata. | Rückseite: In laudem musices Joann. Teloris (Verse). Dem Studiosus musices Eberardus à Rumlango Vitoduranus gewidmet Bern XV kal. Augu. Anno M. D. XXXVII. vom Drucker und dem Joannes Leonardus Toebinck und Joann. Schomacher vom Autor Lüneburg ex aedibus nostris Anno 1537.

Am Ende: BERNAE HELVET. EXCVDEBAT | Mathias Apiarius. | 1539.

In kl. 8°.

22. Listenius, Nicolaus. RVDIMENTA | MVSICAE | IN GRATIAM STVDIOSAE IV- | VENTVTIS DILIGEN- | TER COMPOR- | TATA. | A M. NICOLAO *LISTENIO.* | Signet. |

Blatt 2 die Vorrede des Herausgebers Joannes Bugenhagius Pomeranus O. D. Am Ende: VITEBERGAE | APVD GEORGIVM | RHAV. | M. D. XXXIIII. |

In kl. 8°. 24 n. n. Blatt.

23. — RVDIMEN- | TA MVSICAE, IN | gratiam studiose iuuen- | tutis diligēter com- | portata. | A M. NICOLAO *LISTENIO.* | AVGVSTAE VINDELICORVM | per Henricum Steyner excusum, | Mense Octobri, Anno | M. D. XXXVI. |

Von Joannes Bugenhagius Pomeranus herausgegeben. O. D.

Am Ende: BERNAE HELVET: PER MATHIAN (!) | APIARIVM. | 1537.

In kl. 8°.

24. — MVSICA NICOLAI *LISTE-* | *NII*, AB AVTHORE | denuo recognita, multisq. | nouis regulis et exem- | plis adaucta. | Signet. | Norimbergae apud | Johan. Petreium, Anno | M. D. XLIX. |

In kl. 8°. — Dies ist dasselbe Werk wie die vorhergehenden

nur mit anderem Titel. Eine mir vorliegende Ausgabe von 1541 und die s. a. sind $5^1/_2$ Bog. stark, eingeteilt in 2 Bücher, das 1. zu 10 Kap. und das 2. zu 12 Kap. mit vielen Beispielen. (Eitner.)

25. (Listenius, Nicolaus.) MVSICA | NICOLAI *LI-* | *STENII*, DENVO RECO- | GNITA, MVLTISQVE NOVIS | regulis & exemplis adaucta, | ac correctius quàm | antea edita. | NORIBERGAE, | Excudebatur, in officina Catha- | rinae Gerlachiae, et Haeredum Johan- | nis Montani. | ANNO | M. D. LXXXIII. | Rückseite: Valentinus Chudenius Soltwedelensis Lectori (Verse). Dem Johann Georg Erstgebornen des Kurfürsten Joachim II. gewidmet. O. D. — In 8⁰.

26. — MVSICA | NICOLAI *LISTE-* | *NII*, AB AVTHORE | denuo recognita, multisqz | nouis regulis & exem- | plis adaucta. | Signet | Norimbergae apud Johan. Petreium. | — In kl. 8⁰.

27. Lossius, Lucas. Erotemata musicae — und — Melodiae sex. Noribg. Joh. Montanus & Ulr. Neuber. 1563. — In kl. 8⁰. (Siehe Kat. Augsburg, Nr. 62. 63.)

28. Medici, Don Lorenzo, da Soresina. BASSO | IL PRIMO LIBRO | DELLE CANZONI | A TRE VOCI | DI DON LORENZO *MEDICI* DA SORESINA: | Nouamente Composto, et dato in luce. | Al Molto Mag. Sig. & Patron mio sempre osseruandissimo. | Il Signor Gio: Marco Giouanelli. | Signet. | IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti. MDCIII. |

Dem Gio. Marco Giovanelli gewidmet Di Gandino il 12. Aprile 1603. Gesänge. I. Vscite Canzonette etc. — L'Altra sera etc.

Quart, 32 Seiten. Nur Bassus vorhanden.

29. Metzger, Ambrosius. Venusblümlein | Erster Theil. | NEuer, Lustiger, | Weltlicher Liedlein, mit vier | Stimmen, welche nicht allein lieblich zu singen | sondern auch auff aller hand Instrumentis artlich zu ge- | brauchen: meistestheils auff sonderbare Nomina gericht, | vnd mit schönen lateinischen lemmatibus ge- | zieret, Componirt | Durch M. Ambrosium *Metzgerum* | civem Norimbergensem Scholae | Aegidianae collegam. | BASIS. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in verlegung | Georg Leopold Fuhrmanns. | ANNO CHRISTI M.DC.XI.

Dem Magnus Dielherr dem Jüngern etc. Bürger in Nürnberg gewidmet Nürnberg 1. Januar 1611.

I. Frisch frölich wölln wir singen etc. — XXV. Ach hertzigs Hertz etc. 25 Gesänge mit Text. — Quarto.

30. — Anderer Theil. MDCXII. I. Nach Reuters brauch etc. — XIX. Barbara barbariem nescit etc. XIX Gesänge mit Text.

Quarto. Von beiden nur der Bassus vorhanden.

31. Mortaro, Antonio. BASSO | IL QVARTO LIBRO | DELLE FIAMMELLE AMOROSE | DI ANTONIO *MORTARIO* | Da Brescia. | A TRE VOCI. | Nouamente composte, & date in luce. | Signet (Abbildung einer Orgel in einem Pfeifenthurm). In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. | MDXCVI.

I. Con si soaui etc. — Pietra felice etc. Gesänge mit ital. Text. Quart. 22 Seiten.

32. Paduani, Giovanni, aus Verona. IOANNIS | PADVANII | VERONENSIS | INSTITVTIONES AD | diuersas ex plurium uocum harmonia cantilenas, | siue modulationes ex uarijs instrumentis fingendas, | formulas penè omnes ac regulas, mira et per- | quam lucida breuitate complectentes. | Signet. | VERONAE, Apud Sebastianum, et Joannem fratres | à Donnis. 1578. | Dem Augustinus Valerius Bischof von Verona gewidmet. O. D.

Vor dem Index (letzte Seite) die Notiz: Hos (!) opus terminatum fuit nonis Julij anno Domini 1578.

Quart, 99 n. Seiten mit Notenbeispielen und eine Seite Register.

33. Printz von Waldthurn, Wolfg. Casp. Phrynis Mitilenaeus. Lpz. 1696. (Siehe Kat. von Breslau, p. 21.)

34. Rhau, Georg. Enchiridion utriusque. Vitebg. Rhau 1531. kl. 8°. (Siehe M. f. M. 10, 125. 1531.)

35. — Enchiridion utriusque. Vitebg. Rhau 1538. kl. 8°. (Siehe ebend., 1538.)

36. Rid, M. Christoff. Musica. Kurtzer Inhalt der singkunst, auss M. Heinrich Fabri ... Compendio ... in ringuerstendig Teutsch gebracht. Nrmbg., Dieterich Gerlatz. kl. 8°. (Siehe M. f. M. 2, 28.)

37. Schonsleder, Wolfgang (Volupius Decorus). Architectonice musices. Ingolstadii, W. Eder. 1631. 4°. (Siehe Katalog Göttingen, Nr. 29. Lies dort Zeile 4 des Titels: „superiorum").

38. Spangenberg, Johann. Questiones musicae. Vitebg. Rhau. 1542. kl. 8°. (Siehe Kat. Breslau, p. 26, 2. Ausg.)

39. Vigilie mortuor ma | iores et minores. scd'm | chor ecclesie Mogũti- | nen̈: Metropolitane. | Rückseite leer.

Blatt 2 r: Incipiunt vigilie mortuorũ scd'm | chor eccl'ie Maguntiñ.

O. O. u. J. u. Firma (Speier P. Drach ca. 1495).

Quart, 53 n. n. Blatt. Mit Noten auf 4 Linien.

40. Walliser, Christoph Thomas. MUSICAE FIGURALIS | PRAECEPTA BREVIA, FACILI | ac perspicua methodo conscripta, et ad captum | tyronum accommodata: | Quibus. | Praeter Exempla, praeceptorum usum demon- | strantia, accessit | CENTURIA EXEMPLO-

RUM FUGARUM | que, ut vocant, 2. 3. 4. 5. 6. et plurium Vocum, in | tres classes distributa: | ac | IN GRATIAM ET USUM CLASSICAE IUVEN- | tutis Scholae Argentoratensis | elaborata, | Studio & operâ | M. CHRISTOPHORI THOMAE *WALLISERI*, Argentinensis: VIII. in Schola Patria Curiae Praeceptoris, | & Musici ordinarii. | ARGENTORATI. | Typis Caroli Kiefferi, Sumptibus | PAULI LEDERTZ. Bibliopolae. | M. DC. XI. Seinen Schülern gewidmet 1. Mai 1611.

Quarto, 6 n. n. Blatt + 40 Seiten, dann mit besonderem Titel: SEQUITUR | PRIMA CLASSIS | EXEMPLORUM SIVE FU- | GARUM, etc. ohne Foliirung, die Beispiele mit und ohne Worte.

41. Wideburg, Michael Johann Friedrich. Dritter Theil | des | sich selbst informirenden Clavier-Spielers, | worin gezeiget wird, | wie ein Liebhaber der Music bey fleissiger Selbst-Information | nicht allein nach und nach | zum | Fantasiren | auf der Orgel und dem Clavier, | sondern auch | zu einer Geschicklichkeit, allerley musicalische Stücke zu seinem | und anderer Vergnügen zu verfertigen und | zu | Componiren, | gelangen kan; | vermittelst einer deutlichen und gründlichen Abhandlung | der wichtigsten Stücke und Grundlehren der Composition, | so viel hierzu erforderlich sind; | wobey alles, | den angehenden Organisten und andern Liebhabern der Music | zu gefallen, mit sehr vielen Exempeln erläutert, | und | und (!) mit Fleiss weitläuftig abgefasst ist | von | Michael Johann Friedrich *Wideburg*, | Organist an der grossen Lutherischen Kirche zu Norden in Ostfriesland. | Halle, im Verlag des Waisenhauses, 1775. |

Dem Christian Eberhard Lot med. Dr. und dem Johann Joachim Gerhard Wideburg Rector der Ulrichschule, beide in Norden, Vetter resp. Bruder des Autors gewidmet Norden den 16. April 1775.

Quart, 912 Seiten und n. n. Register. (Der 2. Teil von 1767 liegt in der Bibl. zu Wernigerode.)

42. — Practischer Beytrag | zum Sich selbst informirenden Clavier-Spieler, | oder | vier und zwanzig leichte Praeludia | mit eben so vielen Variationen | für Orgel und Clavier, | aus den gebräuchlichsten Ton-Arten | gesetzt von | Michael Johann Fridrich *Wideburg*, | Organisten der grossen lutherischen Kirche zu Norden in Ostfriesland. | Halle, gedruckt und verlegt im Waisenhause, 1777. | Vorwort datirt Norden in Ostfriesland den 27. Nov. 1776.

Querquart, 92 Seiten Praeludien und Variationen.

43. Widmann, Erasmus. Erster Theil Neuer Musicalischer | Kurtzweil: | Darinnen allerley lusti- | ge zur Fröligkeit dienende Com-

positiones, | welche theils vor diesem in Druck aussgegangen, jetzt | aber in etlichen gebessert, mit neuen Textlein gemehret, | vnd mit vier vnd fünff Stimmen | publiciert | Durch | Erasmum *Widmannum*, | Ha- | lensem, der zeit Cantorem vnd Organisten | der löblichen Reichsstatt Rotenburg | auff der Tauber etc. | BASIS. | Nürmberg, | Durch Abraham Wagenmann ge- | druckt vnd verlegt. | MDCXXIIII. | Dem Markgrafen Christian von Brandenburg gewidmet Rotenburg 1. Jan. 1623.

I. Poetisch Tauben, Mücken etc. — XLIII. Guter Gesell den bring ich dir, 43 mit Worten unterlegte Stücke.

Quart.

44. (Widmann, Erasmus.) Ander Theil. Daselbst 1623. Bass. Widmung die gleiche. I. Wer lust vnd lieb etc. — XXXI. Es war einmal ein Weiber Krieg. 31 mit Worten unterlegte Stücke.

In 4°. Bassus.

45. Zeuner, Martin. SChöne Teutsche | Weltliche Stücklein, mit vier | vnd fünff Stimmen Componirt, | Durch | Martinum *Zeunerum*, Hof vnd | Stiffts Orgânisten zu Onoltzbach. | BASIS. | Gedruckt zu Nürnberg, bey den Fuhr- | männischen Erben, vnd Johann: Friderich | Sartorio | ANNO CHRISTI | M. DC. XVII. |

Dem Heinrich Wilhelm Grafen von Solms-Münzenberg gewidmet Onoltzbach, 24. Juli 1617.

I. Last vns jetzt frölich singen etc. — XXVIII. ... mir klagen (mit Tinte vieles verschmiert). 28 Stücke mit Worten unterlegt.

In 4°. Bassus.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

1. *B. von Sokolovsky*: Die Musik des griechischen Alterthums und des Orients nach R. Westphal's und F. A. Gevaert's neuesten Forschungen. Erster Band. Dritte, gänzlich umgearbeite Auflage von *Ambros*' Geschichte der Musik. Lpz., Leuckart (Const. Sander). 1887. 8°. XXXII u. 584 S.

Es handelt sich bei dieser 3. Auflage von Ambros' Geschichte der Musik, 1. Band, um eine völlig neue Darstellung der griechischen Musik nach Westphal's neueren Forschungen, alles Übrige ist geblieben wie es Ambros geschaffen hat. Für den Musiker ist eine Besprechung dieser Umarbeitung eine schwierige Aufgabe, da er — man könnte fast sagen — vergessen muss, dass er Musiker ist. Man müsste es gerade so machen als Herr Gevaert, der sich von Westphal so beeinflussen liefs, dass er vollkommen in seinen Ideen aufging und an der Hand der Quellen unter

Westphal's Anleitung zu denselben Resultaten gelangte. — Die altgriechischen Philosophen schrieben über Musik, ähnlich als wie es unsere heutigen Philosophen thun. Eine Abhandlung von einem Musiker besitzen wir nicht; auch sind es nur Fragmente, die sich bis heute erhalten haben, so dass sich der heutige Geschichtsforscher über altgriechische Musik auf das weiteste Feld der Vermutung und Spekulation versetzt sieht. Dieses Feld der Hypothese wird noch um ein Beträchtliches erweitert durch die altgriechischen Fachausdrücke, zu denen uns jegliche Erklärung und Deutung fehlt. Westphal's Verdienst ist es nun hauptsächlich diese Fachausdrücke durch deutsche Worte und moderne Musikausdrücke resp. Begriffe erklärt, oder vielmehr ihnen einen bestimmten Sinn untergelegt zu haben. Sind nun diese Erklärungen richtig, so besteht Westphal's System zu Recht, sind sie irrig, so fällt es in Nichts zusammen und wir sind so klug wie vorher. Wer also, wie Herr Gevaert, sich die Deutungen Westphal's der alten musikalischen Fachausdrücke zu eigen macht, muss zu denselben Resultaten gelangen wie er, daher die Übereinstimmung beider, zu denen sich als dritter im Bunde Herr von Sokolovsky gesellt. Beim Lesen dieses Buches kann man sich der Bewunderung dieser kühnen und geistreichen Kombinationen nicht erwehren, doch als Musiker wird dabei die Opposition so gereizt, dass man nahe daran ist das Buch für Unsinn zu erklären. Der Grund liegt darin, dass Herr Westphal als Ergänzung der fehlenden altgriechischen Musibeispiele moderne nimmt und die moderne Musik fortlaufend der altgriechischen Musik gleich stellt. Der Philologe scheint andere Ohren zu haben als der Musiker. Die Griechen schlossen nach S. 230/1, 254 u. a. O. des vorliegenden Werkes mit der Quart, z. B. *e—a*. Der Philologe Westphal hört aber hier keine Quart, sondern sagt: *a* ist der Grundton und *e* die Quint der Tonart, also schliefst der Satz mit Grundton und Quint ab und das ist analog der modernen Musik. Ist da nicht genügend Grund vorhanden, dass der Musiker aus der Haut führt und die ganze philologische Spitzfindigkeit über den Haufen wirft? Seite 25/26 heifst es: „Ein Staccato-Vortrag innerhalb des Kolons (= Periode) ist meist so unpassend wie nur immer möglich; es ist die ‚Unsitte des Fingertanzes' die Beethoven vom Claviere, das ‚mit der Hand eins sein' müsse, fern gehalten wissen will". Auf die altgriechische Musik mag dies wohl passen, doch dies als Regel für die moderne Instrumentalmusik aufzustellen und dabei Beethoven ins Gefecht zu führen, der gerade mit den Staccatos nicht kargt, ist für den Musiker, der die Beethovenschen Kompositionen auswendig kann, eine starke Zumutung. Wenn Beethoven über das Händewerfen beim Klavierspielen, was in den letzten Jahren seines Lebens aufkam, in Zorn geriet und verwarf, so ist dies doch etwas ganz anderes als ein oder mehrere kurz gestofsene Töne. Herr Westphal soll sich doch einmal die Sonate Op. 31, Nr. 2 in Dmoll ansehen und das Hauptthema als griechisches Melos ohne Staccato im Kolon vorspielen. Freilich ist das Händewerfen und ein Staccato zweierlei. Gerade so wie eine Quart keine Quint ist. — Sebastian Bach ist bei Herrn Westphal das Ideal eines griechischen Musikers und wenn er einen Verleger fände gäbe er gewiss

das wohltemperierte Klavier in griechischer Notation heraus und erklärte es für das getreue Abbild der altgriechischen Musik. Doch in welcher Weise sich Herr Westphal die Bach'sche wie überhaupt die moderne Musik dienstbar macht, müssen wir doch an einem Beispiele klarlegen. Die Stelle muss in ihrem ganzen Umfange wörtlich mitgeteilt werden, um mich nicht der Übertreibung oder Verdrehung zu zeihen. Sie lautet: „Unsere heutige Musik nimmt durchaus keinen Anstand, dasjenige, was nach Aristoxenus ein Chronos protos ist, in zwei kleinere Noten zu teilen". (Sie erlaubt sich sogar den Chronos protos in 4 und noch kleinere Teile zu zerlegen. Anmkg. des R.) „So wird der aus drei Chronoi protoi bestehende dreizeitige Takt, welcher entweder durch drei Achtel- oder drei Viertel-Noten dargestellt wird, oder den sechszeitigen Takt, welcher durch $^6/_{16}$ oder $^6/_8$ oder $^6/_4$ dargestellt wird" (folgen zum Überfluss die obigen Taktarten in Noten) „heutzutage auch folgendermaßen ausgeführt werden können:



u. s. f." (folgt alles in Notenbeispielen ausgedrückt). „Die Halbierung des Chronos protos kommt aber in der Musik der Griechen, nach der ausdrücklichen Erklärung des Aristoxenus, niemals vor." (Also, wenn die Griechen $^3/_4$-Takt vorzeichneten, so konnten wohl längere Noten als Viertelnoten, aber nie kürzere, wie Achtel und Sechzehntel, vorkommen. Anmkg. des R.) „Das wird nun nicht gerade als Armseligkeit der antiken Musik gelten können, sondern nur als eine alles Entbehrliche vermeidende Maßhaltigkeit, welche sich die Rhythmopoeie der Griechen dreist setzen durfte, ebenso wie auch unser großer Meister J. S. Bach in den Fugen seines wohltemperierten Clavieres nur in Ausnahmefällen den Chronos protos halbiert hat. Auch in der Ouverturen-Fuge der Zauberflöte kommt nicht eine einzige Zerteilung des Chronos protos vor. In den meisten Fällen gehört in der modernen Musik die Zerteilung der Chronos protos in die Kategorie der in zwei Klänge gebrochenen Akkorde" (wer versteht das: in zwei Klänge gebrochene Akkorde?) „seltener in die der Passagen." (Also sind gebrochene Akkorde keine Passagen?) Man vergegenwärtige sich also Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, denn eine andere kann der Verfasser doch nicht meinen: Sie hat $^4/_4$-Takt vorgezeichnet, der Chronos protos ist also das Viertel, was nicht halbiert werden soll, und wie lautet das Thema, Mozart's (Clementi)?



etc. Wer versteht das! Man nehme nun Bach's wohltemperiertes Klavier vor, Bd. 1, Nr. 22, Fuge in Bmoll hält in der That den griechischen Chronos protos fest, doch nur im Thema, die Gegenstimme zeigt in jedem Takte 2 Achtel. Auch in Fuge 12, Bd. 1, Fmoll, hält das Thema den Chronos protos fest, doch schon im 4. Takt setzen 16tel ein; Fuge 9, Bd. 2, Edur, ist es ebenso, doch Fuge 18, Bd. 2, in Gismoll sind wirklich 38 Takte im Chronos protos gehalten, doch von da ab mischen sich 16tel ein. Also von 48 Fugen sind 3 Themen und 38 Takte im Chronos protos geschrieben, alles Übrige widerspricht der obigen Behauptung. Und das nennt Herr Westphal- von Sokolovsky nur Ausnahmefälle, in denen der Chronos protos halbiert ist.

Was soll man von so einer Beweisführung halten? Entweder glauben die Herrn die Musiker sind zu bequem ihre Aussagen zu prüfen, oder zu unwissend sie prüfen zu können. Das ist die Achillesverse des Buches. Hätte sich der Verfasser auf die griechische Musik beschränkt, dann konnte er mit seinem Wissen der Musikgeschichte nützen, soweit wie es überhaupt möglich ist eine Vorstellung von griechischer Musik zu geben, dadurch aber, dass er die griechische Musik durch die moderne Musik erklären will und nicht die genügenden Vorkenntnisse der theoretischen und praktischen modernen Musik besitzt,*) begeht er so grobe Verstöfse, dass man nun auch widerwillig seinen Erklärungen der griechischen Musik folgt. In Kürze sei nun noch ein Überblick über die griechische Musik selbst gegeben, wie sie Westphal-Gevaert-Sokolovsky darstellen: Die Griechen sangen nicht im Recitativ, d. h. metrisch, sondern im Takt. Der Chronos protos ist aber das wesentlich unterscheidende Moment von der modernen Musik, denn er überträgt das poetische Metrum auf den Takt der Musik: C | oder 3/4 | u. s. f. (Schon deshalb lässt sich die moderne Musik mit der griechischen gar nicht in Vergleich bringen.) Ferner besafsen die Griechen eine zwei- und auch eine Mehrstimmigkeit. Bei der Zweistimmigkeit lag die begleitende Stimme, die meist auf dem Phorminx gespielt wurde, über der Singstimme und es lassen sich folgende Intervalle aus ihren Schriften nachweisen, die sie gebrauchten.



Die Phorminx (auch Kithara oder Lyra genannt) war ein Saiteninstrument mit 7 Saiten, die mit einem Metallstäbchen (Pleatron) gerissen wurden. Aufserdem war noch der Aulos, ein Blasinstrument von starkem Tone, im Gebrauche, der aber nur bei den Dionysos-Festen begünstigt wurde. Ein drittes Instrument, Salpinx genannt, wurde nur für Zwecke des praktischen Lebens, für Kriegssignale und Signale zur Volksversammlung angewandt. — Eine bemerkenswerte Übereinstimmung findet sich hier mit der Mehrstimmigkeit der Musik in der christlichen Zeitrechnung. Auch hier legte man schon bei den ersten Versuchen einer Zweistimmigkeit die Hauptstimme in die untere Stimme und die Oberstimme bildete den Discantus oder den Kontrapunkt. Erst als der protestantische Choralgesang sich so mächtig entwickelte zwang er die übrigen Stimmen zur harmonischen Dienstbarkeit. Zu gleicher Zeit entwickelte sich der Sologesang in Italien und beide vereint verhalfen der Melodiestimme zu ihrem natürlichen Rechte. — Die Tonarten der Griechen unterlagen im Laufe der Zeit mannigfachem Wechsel. Die Bellermann'sche Erklärung der Oktavgattung wird verworfen, trotzdem sie jedem gebildeten Musiker annehmbarer erscheint, als die auf eine Tonleiter transponierten Oktavgattungen, die des Grundtons entbehren. In der letzten Periode waren nur noch drei Tonarten resp. Oktavgattungen im Gebrauch: die Dorische, Phrygische und

*) Wenn es überhaupt denkbar ist die griechische Musik durch die moderne zu erklären. Wem könnte z. B. einfallen das Wesen des gregorianischen Chorals durch eine moderne Opernarie zu erläutern?

Lydische, wie sie dann auch die christliche Zeitrechnung in ihr System nahm, später auf vier und dann auf acht Toni vermehrte.

---

2. Das Liederbuch des Petrus Fabricius, herausgegeben von *Johannes Bolte.* Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung. Jahrg. 1887. Norden und Lpz., Soltau's Verlag. 8⁰. Separatabdruck 68 S. und 9 S. Musikbeilage.

Das Liederbuch ist eine Hds. im Besitze der Kgl. Bibl. in Kopenhagen (Thott Quart 841) und rührt aus dem Anfange des 17. Jahrh. her. Fabricius und Laurenberg sammelten den Band gemeinsam als Studenten in Rostock, als sie in den Jahren 1603, resp. 1605 u. f. daselbst die Universität besuchten. Die Sammlung besteht aus 196 Liedern, fast ebensoviel Tänzen in Lautentabulatur, 26 Choralmelodien in Lautentabulatur und verschiedenen Reimen, Rätseln und Scherzen, zusammen 150 Bll. Die Lieder kann man scheiden in moderne Gesellschaftslieder und ältere Volkslieder. Die ersteren sind meist aus gedruckten Liedersammlungen entlehnt und daher bekannt. Niederdeutsche befinden sich 42 darunter, doch nur vier in der Originalsprache, die übrigen in hochdeutscher Gestalt. Die Melodien sind zum grofsen Teile den Liedersammlungen von Scandello, Meiland, Lechner, Zangius, Caspar (?) Husmann, Regnart, Dedekind, Franck, Val. Haufsmann und Staricius entlehnt. Manche der obigen Autoren sind genannt, andere durch Vergleich erkannt. Von diesen Liedern wird die Oberstimme gegeben und dazu eine Lautenbegleitung; nur wenige zeigen einen 2- oder 3stimmigen Satz. Wichtig wird die Hds. durch die wenigen Volkslieder, von denen die Melodie mitgeteilt ist und die Herr Dr. Bolte in Text und Melodie abdruckt. Darunter finden sich der „Störtenbecker; Brennenberger; das Schloss in Oesterreich; Bistu des goldtschmids tochterlein“ und noch neunzehn andere. Aufserdem werden noch einige niederdeutsche Gedichte abgedruckt. Die Arbeit zeichnet sich durch grofse Sorgsamkeit, unterstützt durch ein den Stoff betreffendes allumfassendes Wissen aus. Trotzdem Herr Dr. Bolte im Musikfache Dilettant ist, trifft er überall das Richtige und seine Mitteilungen können manchem Musikhistoriker besonders Herausgebern von Lieder- und Lautenbüchern zum Muster dienen.

---

3. Die „Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis“ hat das Lautenbuch von Thysius vollendet und bringt in Deel III, 2de Stuk eine Arbeit über die 2 Bücher Muzyck boexken van Tielman Susato (4st. niederdeutsche Lieder, Antw. 1551, siehe Eitner's Bibliographie der Musik-Sammelwk. 1551 c. d.). Ein Verfasser der vorliegenden Arbeit ist nicht genannt. Nach einer kurzen Einleitung, welche die beiden Bücher in ihrem alten Drucke beschreibt und die Vorworte daraus abdruckt, werden die 55 Gedichte, wie sie die Musikbücher bringen, mit einigen Worterklärungen abgedruckt. Diesen schliefst sich ein kurzes Nachwort über die Musik an und werden aus den Souterliedekens 5

Psalmenmelodieen namhaft gemacht, die sich in den vorliegenden zwei Liederbüchern wiederfinden. Psalm 7 und der 4stim. Tonsatz „Ick arme schaep" werden zum Beweise der übereinstimmenden Melodie mitgeteilt. (S. 103 u. 104 ff.) Der erste Teil weist deutlich eine Übereinstimmung beider Melodien auf, obgleich auch hier der Bearbeiter der Psalmen-Melodie sich nur soweit bindet, als es ihm anpassend erscheint. Der zweite Teil dagegen giebt jegliche Nachbildung auf und ist völlig frei erfunden. Von den 55 Tonsätzen, die sich in den beiden Liederbüchern befinden, teilt der Herausgeber nur die kleine Zahl von 7 Melodien und 1 vierst. Tonsatz mit. Wir finden dies dem Zwecke der Zeitschrift wenig entsprechend und ersuchen die Herausgeber diesem Mangel in dem nächsten Hefte durch Mitteilung aller Melodien abzuhelfen. Der Herausgeber sagt noch S. 94: „Ein Lied ohne Melodie ist kein Lied", damit spricht er zugleich das Urteil über seine unvollständige Wiedergabe aus. Was Du thun willst, thue ganz — oder gar nicht. Wenn die Melodieen auch beweisen, dass dem Niederdeutschen die Gabe versagt war, seine Melodieen in ein rhythmisch und periodisch gegliedertes Gewand zu kleiden, sondern dieselben in freier Fantasie ausströmen lässt, wie etwa in der Art der Minnesänger, so ist es gerade für uns von Wichtigkeit eine so auserlesene Sammlung weltlicher Liedmelodien genau kennen zu lernen und durch den Neudruck Jedem zugänglich zu machen.

---

4. I Codici musicali Contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia illustrati dal Dr. Taddeo Wiel. F. Ongania Editore in Venezia 1888. 8°. XXX Seiten Vorwort u. 121 Seiten Katalog.

An allen Orten regt es sich die alten Musikschätze durch Beschreibungen bekannt zu machen. Der vorliegende Katalog, wenn er auch nur einen kleinen Teil der Schätze der Bibliothek an S. Marco in Venedig beschreibt, enthält eine auserlesene Sammlung Opern aus dem 17. Jahrh. Er umfasst 120 Nrn. Davon kommen 112 auf Opern und die übrigen auf Cantaten. Die 120 Opern sind von 28 Komponisten. Am reichsten ist Francesco Cavalli (27 Opern) vertreten, dann Pietro Andrea Ziani mit 9, Domenico Freschi mit 8, Carlo Pallavicino mit 7, Marc' Antonio Ziani mit 6, Antonio Sartorio mit 5, Marc' Antonio Cesti und Giov. Antonio Boretti mit je 4, Ant. Draghi, Giov. Maria Pagliardi und Carlo Grossi mit je 3, Petronio Franceschini, Giov. Legrenzi, Giov. Domenico Partenio und Antonio Zanettini mit je 2 Opern. Von Aless. Scarlatti, Cl. Monteverdi u. a. ist nur je eine Oper vorhanden. Der Preis des Katalogs ist 5 Frcs.

Mitteilungen.

* In Christian Weise's satirischem Roman: „die drei ärgsten Erznarren", der in den Jahren 1662—1670 entstand und 1672 zuerst in Leipzig erschien, finden

sich ein paar musikgeschichtlich interessante Stellen, die ich hier bekannt geben will. Leider wird ja das geistreiche Buch heutigentages von eben so wenigen gelesen, als damals von vielen geradezu verschlungen. — S. 306: „so will ich's auch singen im Thon: ‚Ach traute Schwester mein‘. — S. 337. „Er wäre unlängst an einem Orte in der Kirche gewesen, da hätte die gemeine gesungen: ‚Erbarm dich mein o Herre Gott‘. Der Organiste hätte indessen dreingespielt mit lauter sechsvierthel und zwölfachtteil Tact, dass man also lieber getantzet als die Sünden beweinet hätte. Ingleichen wüsste er anderswo einen Organisten, der hätte anstatt des Subject: das altväterische Lied durchgeführt: ‚So wollen wir auf den Eckartsberg gehen‘. Ja er hätte wol eher in der Kirche Sonaten gehört, die nicht viel geistreicher herausskommen als: „Hertze liebe Liese“. Der Verfasser scheint also nicht von dem Stande der Musik entzückt zu sein und es mag ihm wie Goethen ergehen, der da meinte „bei einer gewissen modernen Musik bleibe ihm alles in den Ohren hängen. (Eckermann, Gespr. 1. Jan. 1827.) R. Kade.

* Berlin's Leistungen und Bestrebungen in der Musik im 18. Jahrh. bilden das Thema von zwei vorliegenden Arbeiten aus verschiedenen Federn. „Berlin und die deutsche Musik“ hat Freiherr *R. von Liliencron* seinen in der Deutschen Rundschau 2. Heft, Jahrg. 1889 erschienenen Artikel genannt. „Kampf und Sieg“, Fräulein *Anna Morsch* in Lessmann's Musikzeitung 1888, letztes Vierteljahr. Beiden hat das L. Schneider'sche Werk: Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin als Quellenwerk gedient. Ersterer benützt es aber nur zeitweise, greift weiter aus und vertieft sich in den Gegenstand. Letztere kleidet die Schneider'sche Darstellung in ein interessantes und gut geschildertes Gewand. Herr von Liliencron führt S. 215 unter anderem treffend aus, dass Friedrich der Große mit Unrecht als ein Verehrer der italienischen Musik betrachtet wird, im Gegenteil lässt sich aus seinen Aussprüchen und an den unter seiner Regierung und seinen eigenen Bestimmungen ausgeführten Opern beweisen, dass er ein Feind der Musik von Italienern war und nichts von ihr hören wollte. So eng auch sein Gesichtskreis gezogen war, denn er hatte nur drei Komponisten die er spielte, hörte und verehrte, nämlich Graun, Quantz und Hasse, so muss man doch zugestehen, dass diese drei keine Italiener waren und außer Hasse deutsch empfanden und sich von den Italienern wesentlich unterschieden, wenn sie auch italienische Art studiert hatten. Diesen Thatsachen gegenüber gestaltet sich das Bild von Friedrich II. musikalischen Anschauungen ganz anders als es bisher dargestellt wurde.

* Von Herrn Joseph Sittard sind soeben gesammelte Aufsätze erschienen, betitelt: Studien und Charakteristiken in 3 Bänden. Hamburg und Leipzig, Leop. Voß 1889. 8°. Die historischen Artikel haben stellenweis eine Erweiterung und Umarbeitung erhalten, die kritisierenden sind genaue Abdrücke aus dem Hamburger Korrespondenten. Unter den historischen Artikeln sind besonders die beiden „Von fahrendem Volke“ hervorzuheben, die den Verfasser als tüchtigen und gewissenhaften Musik-Historiker kennzeichnen. Die übrigen zeigen uns Herrn Sittard als einen der liebenswürdigsten, geistreichsten und mit der Feder gewandtesten Referenten und Kritiker. Trotzdem ihm das attische Rezensenten-Salz keineswegs fehlt, ist es durch eine menschenfreundliche Gesinnung so gemildert und erscheint mehr als Würze der Redeweise, dass jeder Künstler sich glücklich schätzen kann, der ihm in die Hände fällt. Einer der schärfsten und zugleich witzigsten Artikel ist der über Hanslick (I, 152). Es ist als wenn Stahl und Feuerstein zusammentreffen. Doch selbst hier bleibt er der liebenswürdige und anerkennende Freund, so dass

ihm weder Hanslick noch die neudeutschen Kämpen zürnen können, sie müssten gerade ihre eigenen Aussprüche übelnehmen. Wir empfehlen die 3 Bände angelegentlich als eine belehrende und unterhaltende Lektüre.

* Katalog No. 141 des Bücherlagers von *A. Bielefeld* in Karlsruhe (Baden) enthält neben literarischen Werken auch einige wenige über Musik, die leider so zerstreut sind, dass man 1444 Titel durchsehen muss, um kaum 10 Werke über Musik aufzufinden.

* Katalog Nr. 1 von G. Hess in München, Arcostr. 1. Enthält unter No. 106 bis 120 ältere theoret. Werke von Arixtoxenes (ed. ab Gogavino 1562) Des-Cartes, Musica 1650, Heyden 1532, Rhau, Enchiridion 1531, ferner Psalmenbücher und mehrere seltene Werke in romanischer Sprache von Frizzoni: Canzonen und von Martinus: Philomela.

* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von R. Schumann. Herausg. von Dr. Heinrich Simon. 1. Bd. Lpz., Reclam jun. Billige Ausg. 40 Pf. Kl. 8°. 247 S. Billiger ist ein Buch von dem Werte wohl kaum denkbar.

* In einem Lautenbuch, Ms. ohne Signatur der Kgl. Bibl. zu Berlin (alte No. 250), 1 Bd. in kl. quer 4° von 271 Bll. mit der Jahreszahl 1607 und dem Namen „Johannis Nauderi 1610" versehen, liest man auf Bl. 2 folgendes Gedicht:

Wiltu schlahen die Lauten behend,
Schneid ab die Nägel, wasch die hendt;
Dazu langsam zu schlan ube dich,
Befleifs dich zu schlan deutlich,
Greiff der Lauten woll ins maul,
Sie soll nicht klingen träge noch faul;
Auch mustu den tactum observiren,
Wiltu schönen Mägdlein hofieren.

Dann Bl. 78 folgenden Spruch: „Grossen Herren vndt schonen Frauwen soll Mann woll dinen aber wennich trauwen."

* In einem Autograph von Telemann im Besitze der Kgl. Bibl. zu Berlin, welches abscheulich klexig geschrieben ist, liest man auf dem Titelblatte nach den Worten „Geänderte Arien in der Passion 1762":

Mit Dinte, deren Fluſs zu stark,
Mit Federn, die nur vappicht Quark,
Bey blöden Augen, finsterm Wetter,
Bey einer Lampe, schwach von Licht,
Verfaſst ich diese saubern Blätter;
Man schelte mich deswegen nicht! T.

* Herr Dr. Hugo Riemann, der Verfasser des kleinen Aufsatzes über Le Sage's Cabinet der Lauten in Nr. 1 der Monatsh., teilt uns mit, dass das beschriebene Exemplar des seltenen Werkes ihm entwendet worden ist. Vor dem Ankaufe desselben sei gewarnt. (Titelvignette und Einbanddeckel fehlen, der Rücken zeigt Reste eines Maroquinbandes mit Vergoldung.)

* In der Beilage: Register zu den Musik-Handschriften der Kgl. Ritter-Akademie zu Liegnitz wird eine alte Schuld abgetragen. Durch das Register tritt die Sammlung erst in das volle Licht und ihre seltenen Schätze wird man nun erst recht erkennen.

* Hierbei 1 Beilage: Register zu den Hds. in Liegnitz, Bog. 8.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Ciprian Rore.

(Rob. Eitner.)

Die Quellen über das Leben Rore's sind soweit erschlossen, dass man es im allgemeinen verfolgen kann, wenn auch jedes nähere Eingehen auf seinen Charakter noch unmöglich ist. Die kurz gefassten biographischen Notizen im Caffi, Fétis und Ambros geben ein und die andere Notiz ohne erschöpfend zu sein, erst Straeten zieht alles zusammen und bringt noch einige dankenswerte neue Dokumente hinzu. Rore war ein Flanderer, ob in Mecheln oder Antwerpen geboren, wo seine Eltern um 1557 lebten (vide M. f. M. XVII, 37) ist bis heute nicht zu entscheiden. Da das Epitaph am Dome in Parma das Jahr 1565 als Todesjahr nennt und ihn mit 49 Jahr alt bezeichnet, so muss er 1516 geboren sein. Schon als Knabe wird er, wie viele seiner Zeitgenossen, für den Sängerchor an S. Marco in Venedig angeworben sein, dort seine musikalische und Schulbildung erhalten haben, bis er dann als Sänger an der „herzoglichen Kapelle" in Venedig angestellt wurde. Das Jahr ist nicht bestimmbar. In der Komposition war Willaert sein Lehrer. Da ihm die Stellung als Chorsänger aber nicht genügt haben mag und der damals einfache Chorapparat mit einem Kapellmeister auskam, der Willaert war, so suchte er wo anders sein Glück und fand am Hofe zu Ferrara Aufnahme, wo man ihn zum Kapellmeister erwählte. Die älteste Urkunde darüber trägt das Datum den 10. Okt. 1553. Lange Ruhe hatte er aber auch hier nicht, denn im Jahre 1558 treffen wir ihn in Antwerpen und erfahren aus einem

Briefe an den Herzog von Ferrara, dass er seinen Urlaub überschritten habe, da er der ausgebrochenen Unruhen halber seine Eltern nicht allein lassen wollte. Am 3. Oktober 1559 starb der Herzog und am 12. November desselben Jahres wendet er sich an den Nachfolger, Alfonso II., und bittet ihn wieder um Anstellung in seiner Kapelle. Dieselbe scheint nicht erfolgt zu sein, auch wissen wir nicht, wo er sich bis 1563 aufgehalten hat, denn die gewöhnliche Annahme, dass er Vicekapellmeister an S. Marco wurde, lässt sich schon deshalb nicht aufrecht erhalten, da zur Zeit dort überhaupt eine solche Stellung nicht geschaffen war. (Siehe Caffi, Storia I, p. 55.) Möglich ist es wohl, dass er freiwillig nach Venedig reiste und den vom Podagra gequälten alten Willaert, seinen einstigen Lehrer, im Amte unterstützte. Anstellung fand er aber erst am 18. Okt. 1563 als Kapellmeister an S. Marco, als Willaert gestorben war. Der Dienst scheint ihm aber nicht sehr zugesagt zu haben, denn schon im Dezember 1564 nimmt er Urlaub, um nach Parma zu gehen und dort ernennt ihn der Herzog von Parma und Piacenza zu seinem Kapellmeister. Marcantonio de Aloise war in Venedig zu seinem Stellvertreter ernannt und scheint Rore es mit Venedig wie einst mit Ferrara gemacht zu haben, nämlich, er kam nicht wieder, so dass man in Venedig am 5. Juli 1565 *Gioseffo Zarlino* zum Kapellmeister wählte. Da Rore aber im Jahre 1565 in Parma starb, so ist es immer möglich, dass man in Venedig erst zur Neuwahl eines Kapellmeisters schritt, als man von seinem Ableben Kunde erhielt.

Nach einem soeben im Le Guide musical (Bruxelles 1889, Nr. 1) veröffentlichten Artikel von Straeten „Lettres inédites de Cyprien de Rore“ hat sich Rore von Antwerpen nach Brüssel an den Hof der Gouvernante der Niederlande, Margarete von Österreich, begeben. Der Herzog Ottavio Farnese von Parma, Gemahl der Gouvernante der Niederlande, reiste gegen Ende des Jahres 1560 nach Brüssel, um seine Frau zu besuchen. Dort lernte er Cyprian Rore kennen und der Herzog gewann ihn als Kapellmeister für seine Kapelle in Parma für einen Jahresgehalt von 200 Thaler in Gold. Rore reiste am 27. Januar 1561 von Brüssel ab. Als aber die Kapellmeisterstelle an St. Marcus in Venedig durch den Tod Willaert's frei wurde, bot man ihm den Posten an und trotz des Widerspruchs des Herzogs nahm er denselben an. Nach einem der Briefe zu urteilen (Straeten teilt sie nicht wörtlich mit), scheint Rore aber doch vom Herzoge in Güte entlassen worden zu sein, denn er klagt ihm bald darauf, dass die Stellung an St. Marcus ihm in keiner Weise zusage: Der Dienst sei

aufreibend, die Verwaltung unordentlich und die Besoldung ungenügend. Straeten fügt dem hinzu: man kann zwischen den Zeilen lesen, dass er sich nach der Stellung am Hofe zu Parma zurücksehne. Der Herzog verstand den Wink und zögerte nicht, seinen früheren Kapellmeister wieder zu gewinnen. Rore kam um seinen Abschied beim Dogen ein, doch zog man die Sache in die Länge. Er begab sich darauf persönlich zum Dogen und seiner Beredsamkeit konnte derselbe nicht widerstehen und erteilte ihm den Abschied. Rore trat am 1. Juli 1564 sein Kapellmeisteramt in Parma wieder an; er war auf Lebenszeit verpflichtet; erhielt 225 Dukaten in Gold und freie Wohnung. Dies ist die Darstellung Straeten's. Da er aber, wie schon gesagt, die Briefe, auf denen seine Mitteilungen fufsen, nicht selbst veröffentlicht, so müssen wir dieselbe auf Treu und Glauben hinnehmen. Warum z. B. die Prokuratoren Venedigs die Wahl eines Kapellmeisters um ein ganzes Jahr hinausschoben, da ihnen doch Zarlino schon damals zur Hand war, bleibt vorläufig unaufgeklärt.

Ambros stellt Rore als Komponist im geistlichen Tonsatze sehr hoch, doch als Madrigalist fällt er ein Urteil, was bei Kenntnis seiner Madrigale ganz unhaltbar ist und fast den Anschein hat, als wenn Ambros nie ein Madrigal von Rore gesehen hätte, sondern nur von dem einen Buche, welches den Titel führt „Madrigali cromatici" sich von dem Titelwortlaute zu einem abfälligen Urteile verleiten liefs Auch möglich, da er das Madrigal „Calami sonum ferentes" anführt, welches Burney und Commer in Partitur veröffentlicht haben, dass er glaubte, nun seien alle Madrigale Rore's auf die chromatische Tonleiter gegründet, wie das eine, welches aber sich nicht einmal in dem Buche Madrigali cromatici befindet, sondern 1555 in einem niederländischen Sammelwerke von Chansons erschien und erst 1577 in dem 2. Buche der Madrigale Aufnahme fand. — Ob Rore der erste war, der sein Thema aus der chromatischen Tonleiter entnimmt, kann ich vorläufig nicht feststellen, aber nachgeahmt hat es ihm dann Mancher im 16. Jahrhundert, so Jacob Wert, Joh. Eccard, Lassus u. a. Rore wurde vielleicht durch die stete Klage der Theoretiker zu dem Versuche angeregt, um zu beweisen, dass die Neueren das „chromatische Geschlecht" so gut wie die Griechen besitzen und nur anzuwenden brauchen. Was nun seine betitelten „Madrigali cromatici" betrifft, so trägt die erste Ausgabe von 1542 diese Bezeichnung noch gar nicht, sondern der Titel heifst nur „I Madrigali a cinque voci". Erst Gardane setzt 1544 das Wort „cromatici" hinzu, welches an und für sich ganz sinnlos ist, denn wir haben es in den Madrigalen nur

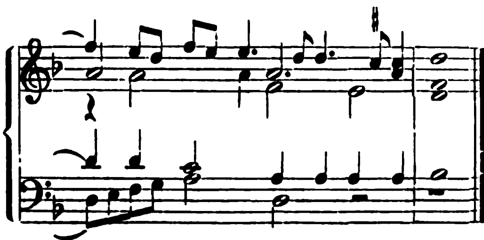
mit den diatonischen Tonarten zu thun; da aber Rore vielfach moduliert und sich nicht nur vorübergehend in der neuen Tonart aufhält, wie es sonst üblich war (da die alten Komponisten wie die Seefahrer ihrer Zeit ängstlich das Land im Auge behielten, um sich nicht zu verirren), so mochte den Alten wohl der vielfache Gebrauch der Versetzungszeichen sehr gewagt vorkommen und man gab ihnen den Namen „Madrigali cromatici".

Abgesehen von den Modulationen nach der Dominante, der Unterterz und der Subdominante, macht im übrigen Rore denselben Gebrauch von den Versetzungszeichen wie seine Zeitgenossen, nur dass er sie fast durchweg niederschrieb und nicht dem freien Gebrauche des Sängers überlassen wollte. Von einer Chromatik ist also unbedingt gar keine Rede, aufser in dem einen oben angeführten Madrigale. Rore zeichnet sich aber noch in anderer Weise vor seinen Zeitgenossen aus und zwar in der Erfindung wirklicher Themen, die er in freier Weise kontrapunktisch behandelt. Seine Zeitgenossen begnügten sich mit einigen motivartig einsetzenden Noten, Rore erfindet aber z. B. im 1. Buche der vierstimmigen Madrigale Nr. 2 (Non vide 'l mondo) folgendes Thema, welches er fugiert in drei Stimmen einsetzen lässt:



oder in 1542, Nr. 1, den späteren sog. Madrigali cromatici (Cantai mentre):





Aufser dieser charakteristisch thematischen Erfindung unterscheidet er sich aber noch von Archadelt, Berchem u. a. durch die Kraft seiner Akkordfolge und dem hohen

Ernst, der in seinen Madrigalen weht. So weich und schmelzend süfs Archadelt schreibt, so würdevoll und erhaben klingen Rore's Madrigale. Dabei verschmäht er keinenfalls den Archadelt'schen Wohlklang und die Klangfülle, sondern weifs das Eine mit dem Anderen künstlerisch zu verbinden. Seine Zeitgenossen schätzten seine Kompositionen sehr hoch und die vielfachen Auflagen, die wir heute noch von den Werken kennen — von 1542a verzeichne ich 7 Auflagen, von 1544b, dem 2. Buche Madrigale, 6 Ausgaben, dem 3. Buche von 1548 8 Auflagen, von dem 1. Buche 4stimmige Madrigalen von 1542b sogar 12 Auflagen — geben den sichersten Mafsstab von der Hochschätzung, die er genoss. Wie kühn Rore mit den Tonarten umgeht und sie seinem künstlerischen Gedankengange unterthan macht, beweist besonders der 2. Teil des Madrigal's „O sonno o della questa humida" aus dem 2. Buche der 4stimmigen Madrigale. Der Text beginnt: Ove 'l silentio che 'l di fugge und schreibt er dazu folgenden wunderbar schönen und dabei für die damalige Zeit so merkwürdigen Satz:

Aeolisch auf D.
(Verkürzt) geschwärzte Noten . . . . weifs.









Der Satz schliefst auf a c e und ist aus der Partitur-Ausgabe von 1577 originalgetreu kopiert mit Ausnahme der kenntlich gemachten Zusätze.

Die folgende Beschreibung der Werke Rore's wird hoffentlich zur Klärung derselben beitragen, denn nur durch die Kenntnis des Inhaltes jedes Druckes ist es möglich, die verschiedenen Werke von den mannigfachen Ausgaben mit variierenden Titeln unter einander unterscheiden zu können. Denselben Herren Bibliothekaren, die mir schon bei Willaert und Archadelt behilflich waren, zu denen noch die Herren Dr. Kopfermann und Dr. Emil Vogel treten, haben auch hier wieder durch ihre Beiträge eine umfassende Bibliographie ermöglicht und sich den Dank Aller erworben.

Bibliographie der Druckwerke.

1542a. Bez. d. Stb. | (Versal:) Di Cipriano Rore | I Madrigali A Cinqve Voci, | Nvovamente Posti in Lvce. | Wappen Scotto's || (Petit:) Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1542. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic.

Exemplar: Universitäts-Bibl. in Jena ohne Discantus. — Bibl. nazionale in Neapel.

Inhalt:

1. Altiero sasso lo cui gioco spira.
2. Amor; che vedi ogni pensiero aperto.
   2. p. Ben veggio di lontano il dolce lume.
3. Ben si conviene a voi cosi bel nome.
4. Cantai mentre ch'i arsi, p. 1.

5. Chi vol veder quantunque po natura.
   2 p. Vedra; s'arriva a tempo; ogni virtute.
6. Da quei bei lumi ond' io sempre sospiro.
7. Far potess' io vendetta di colei.
   2. p. Cosi gli affitti et stanchi pensier miei.
8. Hor che l'aria et la terra.
   2. p. Sol nel mio petto ogn' hor lasso.
9. Hor; che 'l ciel la terra.
   2. p. Cosi sol d'una chiara fonte.
10. Il mal mi preme, et mi spaventa.
   2. p. Bench' i non sia di quel grande honor.
11. La vita fugge, et non s'arresta.
   2. p. Tornami avanti, s'alcun dolce.
12. Per mezz' i boschi in hospiti et selvaggi.
   2. p. Parmi d'udirla udendo i rami.
13. Per seguendomi amor al luogo usato.
   2. p. Io dicea fra mio cor.
14. Poggiand' al ciel coll' ali.
   2. p. Tal si trova dinanzi al lume.
15. Quand' io son tutto volto in quella.
   2. p. Cosi d'avanti a i colpi de la morte.
16. Quanto piu m'avicino al giorno.
   2. p. Perche con lui cadra quella speranza.
17. Quel sempre acerbo e honorato.
   2. p. L'atto d'ogni gentil pietate adorno.
18. Solea lontana in sono consolarme.
   2. p. Non ti souen di quell' ultima sera.
19. Strane rupi, aspri monti.
   2. p. A Guisa d' hom che da sover.
20. Tu piangi, et quello per chi fai.
   2 p. Lei tutt' intenta a lame divo.

(1544.) Cipriano | Il Primo Libro *De Madregali Cromatici* A Cinqve | Voci Con vna Nova Gionta Del Medesmo Avtore | Nouamente Ristampato & da infiniti errori emendato | *Libro Primo* | A Cinqve — Drz. — Voci ‖ Venetijs Apud Antonium Gardane. | M.D.XXXXIIII. | Cantvs. |

Das british Museum besitzt nur den Cantus in kl. quer 4⁰. — Rom, Cäcilia: A. B. V. — Bologna, Liceo musicale kompl.

(1552.) (Versal:) Cantvs | Di Cipriano Rore | Il *Primo Libro* De *Madrigali* | (Petit:) *Cromatici* a Cinque Voci Nouamente con ogni diligentia Riſtampato | A CINQVE — Drkz. — VOCI ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardane | 1552. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Staatsbibl. München (52/3) komplet. — Bologna. Liceo musicale, kompl. — Neapel, Bibl. nazionale: A.

Enthält wie die Ausgabe von 1544 ein Madrigal mehr, also 21, nämlich p. 29:

S'io 'l dissi mai fortun' a me...
2. p. Ma s'io no 'l dissi quelle.

(1562.) Canto | Di Cipriano Rore | Li *Madrigali cromatici,* | A Cinqve Voci, | *Libro Primo.* | Nouamente Ristampati | et con ſomma diligenza coretti | Druckerz. || In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto. | MDLXII. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Exempl. in der Stadtbibl. in Augsburg, kompl.

Der Inhalt besteht nach 1542 nur in den Madrigalen Nr. 4, 9, 14, 19, 11, 1, 18, 15, 10, 12, 5 und 7 mit ihren 2. Teilen.

(1563.) Titel wie bei 1552. Inhalt derselbe.

Hofbibl. in Wien: C. A. B. Q. (Tenor fehlt.) Staatsbibl. München, komplet. (Mus. pr. 141/4.)

(1576.) Tenore | di Cipriano De Rore | Il Primo Libro De Madrigali | Cromatici a Cinque Voci Nouamente con ogni diligentia Ristampato | A Cinqve — Gardano's Wappen — Voci || In Venetia Appreſſo | Angelo Gardano. | 1576. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Nr. 1, Cantai mentre, — 21, Perche con lui cadra, also dieselben Madrigale wie in 1544.

Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — British Museum: C. A. T. B. — Bibl. naz. in Florenz kompl.

(1593.) Titel wie bei 1576 mit demselben Inhalt.

5 Stb. in 4⁰ in der Kgl. Bibl. in Brüssel, fonds Fétis Nr. 2229.

1542 b. Das erste Buch Madrigale a quatro voci soll auch im Jahre 1542 in Venedig bei Antonio Gardane erschienen sein, doch ist mir kein Exemplar davon bekannt (Becker, Tonwerke, p. 193, danach Fétis). Die erste mir vorliegende Ausgabe rührt erst aus dem Jahre

(1550.) (Versal:) Tenor | Il *Primo Libro* De Madrigali A *Qvatro Voci,* | Di M. Cypriano De Rore Novamente | Poste In Lvce | Con Gratia — Holzschnitt — & Privilegio || (Petit:) Stampata In Ferrara, Per Giouanni de Buglhat, | Et Antonio Hucher Compagni | Nel Anno del Signor | 1550. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic.

Exemplar: Kgl. Bibl. Berlin: A. T. B.; Archiv der R. Academia filarmonica zu Bologna 4 Stb.

Seite Inhalt:

(1551.) Cantvs | Di Cipriano De Rore | Il *Primo Libro* De Madrigali | A Qvatro — Druckerz. — Voci. | Nouamente dati in luce, et per Antonio | Gardane Con ogni diligentia Stampati. || In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. 1551. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. mit 26 Nrn. Inhalt. Das hinzugefügte Madrigal beginnt:

Quel foco che tanti anni.

Exemplare: Kgl. Universitäts-Bibl. in Königsberg i. Pr.: C. A. B. und Hofbibl. Wien nur Altus, 12 Bll.

(1552.) Di Cipriano de Rore | il *primo libro* de Madrigali | A quatro Voci Nouamente per Antonio Gardane | con ogni diligentia Ristampato. | A Qvatro — Wappen — Voci || In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. | 1552. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 26 Nrn. wie oben.

Kgl. Bibl. München kompl. Kgl. Bibl. Brüssel nur Altus im Ms. Kgl. B. Berlin: A.

(1554 a.) Eine Ausgabe von 1554, Venetia apresso Rampazetto, besitzt die Bibl. Riccardiana in Florenz und zwar die Stb.: C. A. T.

(1554 b.) In demselben Jahre druckte sie auch Girolamo Scotto in Venedig. Bibl. in Crespano besitzt den C. T. B.

(1557 a.) Becker und Fétis führen noch eine Ausgabe von 1557 an, die in *Venedig* bei *Plinio Pietra Santa* erschien. Der Titel ist scheinbar vollständig mitgeteilt und sind der Angabe nach 4 Madrigali mehr darin, als in den anderen Ausgaben. Fetis musste die Ausgabe genau kennen (vielleicht liegt sie auf der Bibl. nationale in Paris), denn er sagt: Nr. 21 und 22 haben französischen Text.

(1557 b.) Il primo libro de Madrigali a quattro voci, ristamp. Venetia, Girolamo Scotto.

4 Stb. in kl. quer 4^{0}, o. Dedic. Exemplar in der Stadtbibl. in Crespano (Italien).

(1563.) Di Cipriano De Rore | Il Primo Libro De Madregali | A Quattro Voci Novamente Ristampati ... ‖ Ven. appr. Francesco Rampazetto. Am Ende MDLXIII.

Alto im Besitze des Herrn Dr. Emil Vogel in Berlin. In Dr. F. Gehring's Auktionskatalog von A. Cohn 1880, Nr. 727 befand sie sich komplet. Die Ausgabe enthält 1 Madrigal mehr, nämlich

Quel foco S. 14.

(1564.) Titel wie bei 1552. Nur der Bassus auf der Universitäts-Bibl. in Göttingen bekannt. Inhalt derselbe.

(1565.) Canto | di Cipriano de Rore | Il *Primo Libro* di Madrigali | a quatro Voci ... (wie 1552) ... | Antonio Gardano | 1565. |

4 Stb. in kl. quer 4^{0}, o. Dedic. 26 Nrn. in anderer Ordnung.

Exemplare: Städtisches Archiv in Augsburg komplet, Kgl. Bibl. Berlin nur Cantus.

(1569.) Titel wie bei 1552, nur nennt sich jetzt Gardane Gardano. Inhalt derselbe. 4 Stb. in kl. quer 4^{0}.

Die Universitätsbibl. in Göttingen besitzt den C. A. T., der Bassus gehört der Ausgabe von 1564 an. — Staatsbibl. München komplet. — Hofbibl. Wien: C. A. B. — Bibl. Brüssel: Alto.

(1573.) Giorgio Angelieri gab sie 1573 heraus. Das Liceo musicale besitzt davon den T. und B.

(1575.) Tenore | di Cipriano de Rore | il *Primo Libro* De Madrigali | A quattro Voci, Nouamente con ogni diligentia riſtampato. | A Qvatro — Wappen — Voci ‖ In Venetia Appreſſo | Angelo Gardano. | 1575. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 26 Nrn. in anderer Ordnung. Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin: Tenor. — British Museum: Basso. (Dr. F. Gehring besafs sie komplet.)

(1582.) Gleicher Titel und derselbe Inhalt. Die Kgl. Bibl. in Brüssel, fds. Fétis Nr. 2228 besitzt den C. T. B.; Bibl. naz. zu Florenz 4 Stb.

(1590.) Giacomo Vincenti in Venedig gab sie 1590 heraus. Das Liceo musicale in Bologna besitzt sie komplet.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

5. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889. Redigiert von Fr. X. Haberl. Regensburg, Pustet. Pr. 1,60 M.

Die Missa super Cantabo Domino, 4 voc. von Ludov. da Viadana eröffnet den 4. Jahrg., dieser schliefst sich eine sehr wertvolle Abhandlung über die alten Musiktheoretiker der frühesten Zeit von Utto Kornmüller an; P. Guido M. Dreves teilt mehrere alte deutsche Kirchenlieder in Facsimile und Übersetzung mit, deren Niederschrift ins 14./15. Jahrh. fällt; Prof. A. Walter bringt Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik bei der katholischen Kirche und entrollt ein historisches Bild von dem Gebrauch der Instrumente vom grauen Altertum an (Forsetzung folgt). Mich. Haller hat zu den im 26. Bande der Gesamtausgabe von Palestrina veröffentlichten zwölfstimmigen Kompositionen (4 Psalmen, 1 Motett und 1 Salve regina) den 3ten, schon seit dem Anfange des 18. Jahrh. fehlenden Chor, ergänzt und veröffentlicht hier eine „Motivierung“ der neukomponierten 3. Chöre. Frz. Xav. Haberl bringt eine bio-bibliographische Studie Lodovico Grossi da Viadana's, die eine umfassende Darstellung des Lebens und der Druckwerke desselben enthält. S. 47, Sp. 2, bezweifelt der Herr Verfasser meine Angabe in der Bibliographie der Sammelwerke, dass Viadana um 1598 in Padua gelebt habe und schiebt einen Lesefehler als Grund meiner Angabe vor. Wenn der Herr Verfasser aber der Quelle nachgegangen wäre, die ich anziehe, so hätte er durch den Titel des Sammelwerkes von 1598a erkannt, dass meine Angabe dort bestätigt wird. Carl Walter teilt einen Auszug aus dem Archiv für hessische Geschichte etc. von Dr. A. F. Walther (Bd. 11, Heft 2, S. 337) mit, der dokumentarische Nachrichten über die Kapelle des Landgrafen Philipps von Hessen aus dem Anfange des 17. Jahrh. enthält und über mehrere bekannte Musiker dieser Zeit wertvolle Einzelheiten berichtet. Der Abdruck des Musicalischen Discurses von Johann Beerens (scil. Beer, Beehr) findet hier seinen Abschluss. Die letzten Seiten sind Besprechungen neu erschienener Bücher

teils musikgeschichtlichen Inhalts gewidmet, von denen folgender Druck wenig bekannt sein dürfte: La civiltà cattolica, 39. Jahrg., 7. — 11. Bd. Roma, Befani 1888, eine Zeitschrift, die sich teilweise auch mit der Kirchenmusik beschäftigt und deren Bestrebungen beim Referenten die gröfste Anerkennung findet. Dieser reiche und wertvolle Inhalt stellt das Jahrbuch in die vorderste Reihe der musikhistorischen Literatur und es sollte niemand versäumen, sich dasselbe anzuschaffen, besonders da der Käufer noch den guten Zweck damit verbindet, die Kirchenmusikschule in Regensburg durch die Einnahme aus dem Verkaufe des Jahrbuches zu unterstützen.

---

6. The musical Times, London, Dez. 1888, enthält auf S. 717 einen historisch wertvollen Artikel über „Les Folies D'Espagne" (Folia oder Follia) aus der Feder des Herrn *Fr. Niecks*, von demselben, der soeben eine Biographie Chopin's in 2 Bänden herausgegeben hat. Er weist darin nach, dass die Folie ursprünglich ein spanischer und portugiesischer Tanz war und im $^3/_4$ Takt stand. Die früheste Verwendung des Rhythmus der Follia findet er in Girol. Frescobaldi's Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo, lib. 1, Roma Borboni (von 1614, Ex. in Bibl. Berlin), überschrieben: Partite sopra Folia — im Register Follia. Den Tonsatz teilt er mit. Darauf in G. Ambr. Colonna's Intavolatura di Cithara Spagnola 1627 (nach Tappert schon 1620 und dann 1637 erschienen, die Angabe eines Fundortes fehlt leider). Hierauf fand Herr Niecks den Tanz auch in einem deutschen Werke von 1667, nämlich in Joh. Heinrich Schmelzer's „Sieg-Streit desz (?) Lufft und Wassers. Freuden-Fest zu Pferd zu dem Glorwürdigsten Beyläger Beeder Ksl. Majestäten Leopoldi desz Ersten ... Wienn 1667" (Fundort fehlt auch hier). Unter den 5 Pièцen findet sich eine Follia, deren Melodie Herr Niecks mitteilt. Sie nähert sich in der Rhythmik und dem Tonfall der später so bekannt gewordenen Melodie *Farinel's Ground*, von der er gleich darauf sehr ausführlich spricht und auch hier die Melodie mitteilt, schon um ein Beträchtliches, obgleich die erstere in Dur und die letztere in Moll steht, auch man geneigt ist, ihr ein langsameres Tempo zu geben. Unter dem Namen Farinelli's Ground erreichte der Tanz Follia erst seine weite Verbreitung. Farinelli, mit Vornamen Cristiano, wie Herr Niecks mitteilt, war Violinist und Konzertmeister in Hannover in der Zeit von etwa 1680—1685 (nach Chrysander's Händel I, 355). Ihm wird die Fassung der weitverbreiteten Melodie zugeschrieben, die bald darauf der Violinist Corelli in seinem Op. 5, 12. Sonate, als Thema mit 22 Variationen verwendete. Beide Melodien werden auch hier mitgeteilt. Auch d'Anglebert verwendet dieselbe in seinen Pièces de Clavecin von 1689 unter Nr. 5 in ganz gleicher Fassung. Herr Niecks teilt mir noch privatim mit, dass er dieselbe Fassung schon 1683 mit der Bezeichnung „Mr. Fardinel's Ground" in „The Genteel Companion being exact directions for The Recorder, edited by Humphrey & Salter, gefunden habe. Ihr weiteres Vorkommen verfolgt nun der Herr Verfasser bis herauf zu Frz. Liszt, der sie in der Rhapsodie espagnole verwendet,

Bemerkenswert wäre noch, dass sie auch Sebast. Bach in der sog. Bauern-Cantate (Cantate en burlesque) als Instrumental-Einleitung zu der Arie „Unser trefflicher lieber Kammerherr" benutzte. Die Singstimme selbst hat dann nichts gemein mit der Follia. Wer die Melodie nicht kennt, findet sie in Böhme's Geschichte des Tanzes II, 54 Nr. 120 in doppelter Notenlänge und statt in Dmoll in Hmoll. Wie Herr Niecks am Schlusse seines Artikels erwähnt, scheint der Tanz in Spanien selbst wenig oder gar nicht verbreitet gewesen zu sein, denn man findet aufser in spanischen und portugiesischen Musiklexica nirgends eine Erwähnung desselben.

---

7. Emerich Kastner, Neuestes und vollständigstes Tonkünstler- und Opern-Lexikon, enthaltend (folgen 10 Zeilen mit umständlicher Angabe des Inhalts), herausgegeben von ... Erstes Bändchen. Buchstabe A. Berlin, Brachvogel & Ranft 1889. In sehr kl. 8°. VI und 64 S. Preis 75 Pf.

Der Verfasser sagt im Vorworte, dass er sich bemüht habe, alle Namen von Personen zu sammeln, die sich je in irgend einer Weise mit der Musik soweit beschäftigt haben, dass dieselben in die Öffentlichkeit gedrungen sind. Mit kurzen Worten, er glaubt hiermit ein Verzeichnis aller Tonkünstler, Künstlerinnen, Instrumentenmacher u. s. w. gegeben zu haben. Die Idee ist für den Musikhistoriker eine sehr praktische, denn bei der grofsen Kürze in der Behandlung jedes Namens kann man auf ein Taschenbuch rechnen, welches sich zur Benutzung bei Bibliotheksarbeiten ganz vorzüglich eignet. Es ist nur zu fürchten, dass durch das kleine Format und die Hinzugabe eines Opern-, Oratorien-, Ballet- und Schauspielmusik-Verzeichnisses, welches schon beim Buchstaben A 14 Seiten einnimmt, das Buch einen gröfseren Umfang erreicht, um noch als Taschenbuch benutzt werden zu können. Der Herr Verfasser würde überhaupt besser thun, wenn er dieses letztere Verzeichnis nicht jedem Buchstaben beifügte, sondern erst am Schlusse des Lexikons, denn man vergegenwärtige sich nur dieses umständliche Suchen irgend einer Oper, wenn nach jedem der 25 Buchstaben des Alphabets das Opernverzeichnis immer wieder von A—Z läuft. — In einem vorangehenden Aufrufe bittet der Verfasser die Musiker, ihn mit Beiträgen über ihr Leben und ihre Werke zu unterstützen. Bekanntlich hat so ein Aufruf nur zur Folge, dass die Miniaturkomponisten sich schleunigst melden. Wir möchten Herrn Kastner statt dessen lieber ersuchen, die Hofmeister'schen Kataloge, von denen alle 5 Jahre ein Supplementband erscheint, durchzuarbeiten, ferner die 3 Register zur alten Leipziger Musikzeitung, das Register zu den ersten 50 Bänden der Neuen Zeitschrift für Musik, die Register zu den Monatsheften für Musikgeschichte, zu der neuen Allgemeinen musikal. Zeitung in Leipzig von Chrysander, besonders aber die zahlreich gedruckten Kataloge öffentlicher Bibliotheken, die Bibliographie der Musik-Sammelwerke und die Antiquar-Kataloge, dann würde er ein Material gewinnen, welches alle bisherigen Musik-Lexika übertrifft und Jedem ein willkommenes Nachschlagewerk wäre.

Mitteilungen.

* Das Taufzeugnis Johann Kuhnau's. Als Geburtsjahr galt bis vor kurzer Zeit 1667. Erst Kümmerle in seiner „Encyklopädie der evangel. Kirchenmusik" hat den Fehler verbessert und schreibt (nach A. Dörffel) „im April 1660".

Das Trauzeugnis der Eltern lautet:

„Am 18. Februar 1656 ist Barthel Kuhn (!), Tischer alhier, mit Jungfrau Susannen, Martin Schmiedes, Bürgers und Schneiders alhier, ehelichen Tochter getraut worden."

Das Taufzeugnis Johann's lautet:

„Am 6. Aprilis 1660 mane circa h. 7 ist Barthel Kuhn N. G. (Neugeising) ein Sohn gebohren und den 8. Apr. getauft nahmens Johannes. testes: Andreas Kluge, Kürschner. Andreas Schelle, juvenis, Abraham Schellens, des Schmelzers Sohn, Frau Maria, Geörge Leonharts, Eheweib, alle im Neuen Geising."

Dresden. J. Schreyer.

* Nachrichten über den Lautenisten Abraham (1568). Unterm 9. April 1568 schrieb Kurfürst August zu Sachsen (Konz. i. K. S. Hauptstaatsarchiv: Copial 343, 258b) an den „Fürsten zu Plauen" (Heinrich VI. zu Reufs), dass ihm berichtet worden sei, der „gute luttenist Abraham, so ethwan [einst] bei herzog Johans Friedrichen [d. mittleren] uffm Grimmenstein [bei Gotha] gewesen", sei jetzt bei ihm. Da nun August in seiner „musica" eines Lautenisten bedurfte, so bat er den Adressaten, ihm Abraham, falls er „difs jungens fuglich entrathen" könne, zuzuschicken.

Dresden. Theodor Distel.

* Ein Knabe (Heuchelin) aus Pressburg wird 1652 dem kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz empfohlen. Herzogin Magdalene Sibylla, Tochter Kurfürsts Johann Georg I. und (Magdalenens) Sibyllens (I.), geb. Herzogin zu Brandenburg, war in erster Ehe (am 5. Oktober 1634) vermählt mit dem Kronprinzen Christian V. zu Dänemark, in zweiter (11. Oktober 1652) mit dem Herzoge Friedrich Wilhelm II. zu Sachsen-Altenburg, dessen erste Gemahlin, Herzogin Sophie Elisabeth zu Brandenburg, am 6. März 1650 gestorben war. Auf diese zweite Vermählung bezieht sich die im folgenden mitzuteilende Stelle aus einem Originalschreiben des kursächsischen Residenten am kaiserl. Hofe, Jonas Schrimpff, d d. Prag, 1. Okt. 1652 (K. S. Hauptstaatsarchiv: III. 44, Fol. 10, Nr. 21, Bl. 356), an den kursächsischen Geheimen und Reichssekretär Rudolf Putscher, in welchem dem kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz ein junger Mensch, namens Heuchlin aus Pressburg, empfohlen wird: „... recommendire demselben ich mit diesem boni parentis utpote, herrn Caspar Heüchelins, ... consiliarii et syndici, non degenerem filium, welchen der herr vattern, nebenst noch andern zweyen, aufs Ungarn zu disem ende abgeferttiget, dafs selbiger, bey instehendem hochfürstl. beyla(n)ger zu Drefsden, die berühmbte solennitäten sehen und, dafern selbiger, wie ich verhoffe, tüchtig befunden werden möchte, sich in der vocalmusica hören lassen und darbey etwas ferner ergreiffen solle: defswegen auch derselbe mit ein und andern recommendationbrief an ihrer churfürstl. dhltl. unsers gdsten herrn wol fürnehmen und berühmbten capellmeistern herrn Heinrich Schützen begleittet worden. Efs ist aber defs herrn vattern intention, dafs der knab, sobalt die gröfte solennitäten vorüber, wiederumb in sein patriam khommen und seinen studiis ferner obligen solle." (Es folgen Einzelheiten wegen der Verpflegung der drei Reisenden, dann heifst es weiter:)

„Ich bitte, mein hochgeehrter herr wolle sonderlichen den knaben bey wolgemeltem herrn capellmeistern Schützen bestes recommendiren...“

Dresden. Theodor Distel.

* *Adolf Prosniz* (Prof. am Wiener Konservator.) Handbuch der Klavier-Literatur von 1450—1830. Historisch-kritische Übersicht von . . . Wien. C. Gerold's Sohn. 1887. 8⁰. Vorwort mit Wien 1884 gez. 26 Seiten historische Einleitung und 157 Seiten Verzeichnis der Klavier- resp. Orgel-Literatur. Die Idee und Anlage ist vortrefflich und würde dem Historiker und auch Dilettanten ein wertvolles Nachschlagewerk bieten, wenn die Ausführung gleichen Schritt hielte. Die historische kurze Einleitung zeugt von fleifsigen Studien und gründlichem Eindringen in die Entwickelung der Klaviermusik. Die darauf folgende biographische und bibliographische Darstellung der Komponisten und ihrer Klavier- oder Orgelwerke ist, soweit andere das Material klargelegt haben, ohne Tadel, sobald sie aber in die 2. Hälfte des 17. Jahrh. tritt und das ganze 18. hindurch sehr verschiedenwertig, nämlich bei dem einen Autor gut, bei einem anderen ungenau und lückenhaft. Ebenso lückenhaft ist die Anführung der Fundorte (Bibliotheken). Ältere Werke ohne Fundort zu verzeichnen, heifst Wasser in ein Sieb füllen und hat nur den Zweck das Buch zu füllen. Es ist die nutzloseste Schreiberarbeit, die leider noch sehr gepflegt wird. Treten wir dagegen in die Jetztzeit ein, so fällt diese Bedingung weg, denn in jeder Musikalienhandlung können wir das Verlangte erhalten. Die Einteilung der 2. Epoche (Emanuel Bach bis zur Neuzeit) hat durch das Zerreifsen in 4 Gruppen, resp. 5, die Übersichtlichkeit verloren, auch ist es wohl heute als ein verfrühtes Unternehmen zu betrachten, die Komponisten des 18. Jahrh. nach ihren Leistungen einzureihen. Gar mancher von ihnen, der einst hoch gefeiert wurde, ist uns noch so unbekannt, dass ein Urteilen ein sehr voreiliges Unternehmen ist. Wenn der Herr Verfasser sich dieses Feld zur weiteren Untersuchung wählt, — die Wiener Bibliotheken gewähren dazu ein reichhaltiges Material — so würde er sich um die Erforschung der Musikgeschichte ein grofses Verdienst erwerben, doch müsste dieselbe in einer historisch kritischen Weise geschehen.

* Die Herausgabe der neuerdings angekündigten Paléographie musicale, veröffentlicht durch die Benediktiner-Patres von Solesme in Frankreich, versuchen nun Deutschland durch einen deutsch abgefassten Prospekt für ihr Unternehmen zu gewinnen. (Der französische Prospekt war den Monatsh. 1888, Nr. 11 als Beilage gegeben.) Eine beiliegende Subskriptionsliste bezeugt, dass das Unternehmen in Frankreich selbst die gröfste Unterstützung findet, dagegen vom Auslande nur wenig beachtet wird, und doch verdiente es eine allgemeine Unterstützung. Sowohl Deutschland wie Italien haben sich um die Herstellung des gregorianischen Chorals schon so grofse Verdienste erworben und so Grofses geleistet, dass man doch glauben sollte, eine Herstellung der ältesten noch vorhandenen Mss. auf photolithographischem Wege wäre geeignet, ihr volles Interesse dafür zu erwecken. Der Preis von jährlich 20 M für 4 Liefg. in 4⁰ zu je 16 Lichtdrucken ist freilich etwas hoch, besonders da man in Frankreich selbst nur 16 M zahlt. Dies Verfahren, den Preis für das Ausland höher anzusetzen als für das Inland, hat immer den Beigeschmack wie eine Art Strafe, dass man Ausländer ist. Lasse man diese zwar alte, aber stets zum Schaden der Sache eingeführte Einrichtung fallen und die Unternehmer werden sich dabei weit besser stehen. Wenn die Versendung auch etwas höhere Unkosten verursacht, so beträgt sie doch nicht 4 M mehr, denn je 50 g kosten nur 5 Pf. Porto. Man subskribiert bei der Musikhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

* Der Katalog des Liceo musicale zu Bologna schreitet rüstig vorwärts und liegt bereits die 4. Lieferung vor, die bis Seite 256 reicht und theoretische Schriften aus allen Zeiten enthält. Die Beschreibung der Titel, die Auszüge aus den Werken und die Inhaltsangabe der Hds. geben ihm einen hohen Wert.

* Liebhaber und Sammler von Autographen werden darauf aufmerksam gemacht, dass Herr *Sigmund Austerlitz* in Wien I., Donaustr. 1, seine kostbare Autographen-Sammlung verkaufen will, entweder im ganzen oder einzelnen. Die Sammlung enthält Haydn-, Mozart- und Beethoven'sche Autographe, das Stabat mater von Pergolese und vieles andere.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat zu Berlin W., Charlottenstr. 63. Katalog 73. Dramatische Musik (Orchester-Partituren und Klavierauszüge) 390 Nrn. Opern aus drei Jahrhunderten und aus aller Herren Länder, seltene und bekannte Werke. Die Titel zeichnen sich wieder durch eine genaue und sorgfältige Wiedergabe aus, so dass sie der Bibliographie die besten Dienste leisten.

* *Albert Cohn* in Berlin, Antiquariat, W. Mohrenstr. 53. Katalog CXCIII. Enthält neben anderen Werken auch eine Auswahl seltener Musikwerke aller Gattungen. Auch hier ist die Titelwiedergabe eine vorzügliche und mit Luxus hergestellte. Wir möchten hier den Wunsch anfügen, dass sich die Antiquare Englands, Italiens und Frankreichs doch auch den Bestrebungen anschliefsen, ihre Kataloge sorgfältiger herzustellen, sowohl in der Wiedergabe des Titelwortlautes, als besonders in Angabe des Verlagortes, Verlegers oder Druckers und der vorhandenen Stimmbücher. Es ist wahrhaft ein Jammer, wie die im übrigen mit Luxus hergestellten Kataloge nachlässig und ohne jegliche bibliographische Kenntnisse hergestellt sind. Wir ersuchen die Herren Mitglieder unserer Gesellschaft, die jenen Ländern angehören, in Zeitungen für eine bessere Herstellung der Kataloge für Musik so lange zu kämpfen, bis das Ziel erreicht ist. In Deutschland sah es einst nicht besser aus, bis auf Drängen der Musikhistoriker die Kataloge eine wissenschaftliche Form erhielten.

* Von dem Verzeichnis der Musikhandschriften der Kgl. Ritter-Akademie zu Liegnitz, welches als Beilage zu den Monatsheften von 1886 erschienen und dem soeben das Register beigegeben ist, liegt noch ein kleiner Vorrat im Separatabzuge zum Verkauf. Preis des Exemplares 2 M.

* Quittung über eingezahlte Beiträge von den Herren: Kaplan Bäumker, Battlogg, Bertling, Pfarrer le Blanc, Prof. Braune, Carstenn, Clouzot, Dangler, Prof. Faisst, Prof. Fürstenau, Frz. Xav. Haberl, Prof. Köstlin, P. Utto Kornmüller, Dr. Kralik, Baron Aless. Kraus Figlio, Prof. Kullack, Fr. Niecks, Musikd. Notz, Dr. Piber, Jul. Richter, Prof. Schell, Schreyer, Direktor Skuherský, Prof. Sommer, Pfarrer Unterkreuter, Dr. E. Vogel, Prof. Wagener, von Wasielewski, Kaplan Wüst. Schullehrer-Seminar in Zschopau, Stadtbibliothek in Frankfurt a. M., Strafsburger Universitäts-Bibliothek, Verein voor N. Neederlands Muziekgeschiedenis. — Nachträglich von den Herren: Dr. E. Bohn, Dr. A. Dörffel, Emil Krause, A. Quantz, Fr. Rödelberger, W. Tappert, G. Voigt und E. Werra.

Templin, den 15. Febr. Eitner.

* Den mehrfachen Anfragen wegen eines Titelblattes zum Buxheimer Orgelbuche diene zur Antwort, dass weder ein Titelblatt gedruckt, noch als Beilage angezeigt ist.

* Hierbei eine Beilage: Register zu den Hds. in Liegnitz, Bog. 9.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Ciprian Rore.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

1543. Das zweite Buch vierstimmige Madrigale erschien nach Becker bei Gardane in Venedig 1543, doch ist mir kein Exemplar bekannt. Ob der Inhalt der ersten Ausgabe auch nur 9 Madrigale von Rore enthielt, lässt sich aus der Partiturausgabe von 1577 fast mit Gewissheit behaupten, denn dort folgen nach den 9 Madrigalen die Worte „Et seguitano altri Madrigali del istesso Autore", Fol. 25, und dieser Anhang ist aus dem Sammelwerke 1566a (andere Ausgabe 1575) entnommen.

Die erste mir bekannte Ausgabe des 2. Buches ist von 1557, die scheinbar wie eine erste Ausgabe betitelt ist:

(1557.) Tenore | (Versal:) Di Cipriano De Rore | Il Secondo Libro De Madrigali | (Petit:) A quatro Voci, Con vna Canzon di Gianeto; Sopra di Pace non trouo, Con quatordeci | ſtanze. Nouamente per Antonio Gardano stampato et dato in luce. | Con Gratia Et Privilegio | A Quatro — Drkz. — Voci. || In Venetia Apresso di | Antonio Gardano. | 1557.

4 Stb. in kl. quer 4°, o Dedic.; im Liceo musicale in Bologna der Tenor.

Eine andere Ausgabe erschien

(1569) (Versal:) Canto | Di Cipriano De | Rore Il Secondo Libro | De' Madrigali A Qvattro Voci | Con Una Canzon di Gianetto | (Petit:)

Di Quatordeci Stanze Sopra di Pace non trovo, | (Versal:) Nuovamente Con Ogni | Diligentia Ristampato. | Libro — Drkz. — Secondo. || In Venetia | (Petit:) Appresso Claudio da Correggio. | MDLXVIIII. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Exemplar komplet im Liceo musicale zu Bologna.

Eine spätere Ausgabe trägt den Titel

(1571). Tenore | Di Cipriano De Rore | Il *Secondo Libro* De Madrigali | A *Quatro Voci*, Con vna Canzon di Gianetto; ſopra di Pace non trouo, Con | quatordeci ſtanze. Nouamente con ogni dilligentia Riſtampato. | A Qvatro — Wappen — Voci | Con Gratia Et Privilegio || In Venetia Appreſſo li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1571. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic.

Exemplare: Staatsbibl. München und Hofbibl. Wien komplet. Kgl. Bibl. Berlin nur Tenor und Bibl. naz. zu Florenz: C. u. A.

pag. Inhalt (4stimmig):

1. Un' altra volta la Germania.
2. Chi non sa com' Amor sprona.
3. Schiet' arbuscel di cui ramo.
4. Beato me direi se mi mostrasse.
5. O sonno o della queta' humida.
   2. p. Ove 'l silentio che 'l di fugge.
6. Fontana di dolore albergo d'ira.
7. Datemi pace' o duri miei pensieri.
8. Mentre la prima mia novell' etade.
9. Mia benigna fortuna, 2. p. Crudele' acerba' inexorabil morte.
   Canzon di Gianetto (scilc. Palestrina).
10. Da fuoco cosi bel nasc' il mio.
11. 2. Stanza: Rapace' ingord'e.
11. 3. „ Amo' e non nacque.
12. 4. „ Da l'empia gelosia.
13. 5. „ Se mi vince tal'hor.
14. 6. „ O effetto rio ch'el piu felice.
15. 7. „ Amor non volev' io ch'el mio.
16. 8. „ Non mi sferr'il crudel.
17. 9. „ Poi che la vista del mio caro.
18. 10. „ Jo non ho lingu' e senza gliocchi.
19. 11. „ L 'alta cagion del mio fermo.
20. 12. „ Misero stato de gl'amanti.
21. 13. „ Fuggir devriassi se fuggir.
22. 14. „ Satio di tormentarm' amore.

Eine vermehrte Gesamtausgabe beider Bücher 4stim. Madrigale erschien in Partitur

(1577). (Versal:) Tvtti I *Madrigali* | Di Cipriano Di Rore | A Qvattro Voci | Spartiti Et Accommodati Per | (Petit:) ſonar d'ogni ſorte d' iſtromento perfetto, & per | Qualunque ſtudioſo di Contrapunti. | Nouamente poſti alle ſtampe. | Vign. | Drz. || In Venetia Appreſſo di Angelo Gardano. | 1577. | (Titel mit Holzschnitten umgeben.)

1 vol. in Fol. zu 31 Bll. mit 42 Madrigalen aus dem 1. und 2. Buche. Eine nach fast modernen Einrichtungen gedruckte Partitur mit Taktstrichen. Texte fehlen, aufser den am Rande verzeichneten Anfangsworten. Probe-Abdrucke der Partitur findet man in den M. f. M. V, 30.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, fehlen die letzten Blätter. — Liceo musicale in Bologna vollständig.

Aus dem 1. Buche sind alle 23 Canzonen und Madrigale in gleicher Ordnung wie in der Ausgabe von 1557 aufgenommen; es fehlen nur die beiden Chansons „En voz a dieux" und „Hellas comment". Von Bl. 16 v. ab folgen dann die Madrigale des 2. Buches zu 4 Stimmen, wie sie soeben mitgeteilt sind. Nach „Mia benigna fortuna" mit seinem 2. Teile folgt Fol. 25 die Überschrift: „Et seguitano altri Madrigali del istesso Autore" und darauf die Madrigale:

Ben qui si mostra 'l ciel.
Ne l'aria in questi di.
Era il bel viso suo.
E ne la face de begli, 2. parte.
Chi vel veder tutta.
Vedrà i biondi capei, 2. parte.
Se qual e'l mio dolore (im Berliner Exemplare nicht mehr vollständig und die folgenden fehlen ganz).
Felice sei Tivigi poi.
Musica dulci sono celestia.
Calami sonum ferentes (das von Commer im 12. Bande seiner Collectio abgedruckte Madrigal mit der chromatischen Tonleiter als Motiv.) Diese 10 letzten Madrigale sind dem Sammelwerke 1566a (1575) entlehnt. (NB. Ein kompletes Exemplar von 1566a im Archive zu Augsburg.)

1544 a. (Versal:) Cipriani | Mvsici Eccellentissimi Cvm Qvibvsdam Aliis Doctis | Avthoribvs Motectorvm Nvnc Primvm Maxima | Diligentia In Lvcem Exevntivm | Liber Primvs | Qvinqve — Drkz. — Vocvm. || (Petit:) Venetijs Apud Antonium Gardane. | Cum Gratia et Privilegio. | Bez. des Stb. | (Sammelwerk 1544a).

5 Stb. in kl. quer 4⁰ (Bassus mit wenig verändertem Titel, siehe Bibliogr. der Musik-Samlwke.).

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, Proske'sche Bibl. Regensburg, Stadtbibl. Augsburg, Stadtbibl. Lübeck, british Museum, sämtl. komplet. Bibl. München nur. Bassus.

Von Rore sind enthalten:

1. Benedictus deus et pater, p. 20.
2. Gaude Maria virgo, 2. p. Gabrielem, p. 5.
3. In die tribulationis meae, p. 13.
4. Itala que cecidit, 2. p. Una tibi floret, p. 3.
5. Nulla scientia, 2. p. O quam necessaria, p. 1.
6. Tribularer si nescirem, 2. p. Secundum multitudinem, p. 23.
7. Vado ad eum qui misit p. 17.

1544 b. Di Cipriano | Il Secondo Libro De Madregali A Cinqve Voci Insieme | Alcvni Di M. Adriano Et Altri Avtori | A Misvra Comvne Novamente | Posti In Lvce | A Cinqve — Drz. — Voci | Venetijs Apud Antonium Gardane. | M.D.XXXXIIII. | Cantvs. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰. British Museum in London. Dieses Sammelwerk ist in meiner Bibliographie unter 1552 beschrieben. Der Inhalt stimmt mit den Ausgaben von 1551 und 1552 genau überein und auch hier sind die Madrigale „Qual anima ignorante" mit Adriano und „S' infinita bellezza" mit Archadelt gezeichnet, die in den späteren Ausgaben keinen Autornamen tragen.

(1551.) Cipriano de Rore il secondo libro de Madrigali a 5 voci insieme ... bis „Autori", dann Novamente Riſtampato.

Ibidem 1551, 5 Stb. in kl. quer 4⁰, auf der Staatsbibl. München komplet.

(1552.) Derselbe Titel. Ibidem 1552. 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Bischöfl. Bibl. Proske's in Regensburg: C. A. B. V. — Bibl. nazionale in Neapel: C. A. — Archiv der Kirche S. Petronio in Bologna. 5 Stb.

(1562). Derselbe Titel. „In Venegia, Appresso Girolamo Scotto." | MDLXII. | 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Stadtbibl. Augsburg, beschrieben im Kataloge von Schletterer p. 35 No. 125.

(1563.) Mit gleichem Titel, gedruckt bei Anton. Gardano 1563. 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Staatsbibl. München und Hofbibl. Wien kompl. Die Bibl. nazionale in Florenz nur Altus und Quintus.

(1593). Gedruckt bei Angelo Gardano in Venedig. 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Kgl. Bibl. Brüssel, fds. Fétis No. 2230.

Von Rore sind folgende Madrigale enthalten:

pag. 1. Cantiamo lieti. 2. p. La terra di novelli.
„ 5. Sfrondate o sacre dive.
„ 19. Scielgan l'alme sorelle. 2. p. Ardir senno vertu.
„ 21. O dolci sguardi. 2. p. Et se talhor de begliocchi.
„ 23. I mi vivea. 2. p. O natura pietosa.
„ 25. Padre del ciel. 2. p. Hor volge signor.
„ 27. Fu forse un tempo. 2. p. Ogni mio ben crudel morte.
„ 37. Dhe si ti strins' amore.

1545. (Versal:) Tenor | Cypriani Rore | Mvsici Excellentissimi | Motetta Nvnc | Primvm | Svmma | Diligentia In Lvcem | Prodita. | Qvinqve — Druckerz. — Vocvm | (Petit:) Venetijs Apud Antonium Gardane | M.D.XXXXV. | (Versal:) Cvm Gratia Et Privilegio. |

5 Stb. in kl. quer 4°: C. A. T. und Quintus übereinstimmend, während der Bassus die Varianten „Motectorvm", „Prodevntivm", „D.M.XXXXV" und keine Dedication hat.

Dediciert von Gardane an Signor Baldasar Feria, Gesandter des Königs von Portugal. Der Inhalt bietet nichts Bemerkenswertes.

Exemplare: Stadtbibl. Hamburg und Augsburg, Hofbibl. Wien, Stadtbibl. Lübeck, Gymnasialbibl. in Heilbronn, british Museum in London, sämtl. komplet.

Inhalt:

1. Beatus homo, cum 2. et 3. partib. pag. 1.
2. Cantantibus organis, c. 2. part. p. 24.
3. Domine quis habitabit, c. 2. part. p. 32.
4. Exaudiat me Dominus, c. 2. part. p. 16.
5. Gaude Maria virgo, c. 2. part. p. 8, derselbe Satz wie in 1544.
6. In convertendo Dominus, c. 2. part. p. 6.
7. In Domino confido, c. 2. part. p. 12.
8. Levavi oculos meos, a voce pari, c. 2. part. p. 30.
9. Nulla scientia melior, c. 2. part. p. 4, derselbe Satz wie in 1544.
10. Nunc cognovi, c. 2. part. p. 36, cum 6 voc.
11. Plange quasi virgo, c. 2. part. p. 18, a voce pari.
12. Pulchrior Italicis formosa, p. 10.
13. Quanti 'mercenarii, c. 2. part. p. 26, a voce pari.
14. Quid gloriaris, c. 2. part. p. 28.
15. Si ignoras, a voce pari, c. 2. part. p. 23.
16. Tribularer si nescirem, c. 2. part. p. 14, derselbe Satz wie in 1544.
17. Vado ad eum qui misit, p. 12, derselbe Satz wie in 1544.
18. Usquequo Domine, c. 2. part. p. 20.
19. Vias tuas Domine, a voce pari, c. 2. part. p. 34.

1548. (Versal:) Mvsica Di Cipriano Rore | Sopra Le Stanze Del Petrarcha | (Petit:) in laude della Madonna, Et altri *Madrigali*

a cinque voci, Con cinque Madrigali | di due parte l'uno del medeſmo autore belliſſimi non piu veduti, Inſieme | quatro Madrigali nuovi a Cinque di Messer Adriano. | *LIBRO TERZO.* | Bez. des Stb. || In Venetia Apreſſo di | Antonio Gardane. | M.D.XLVIII. |

5 Stb. in kl. quer 4^{0}, o. Dedic. Sammelwerk 1548a. Exemplare: Bischöfl. Proske'sche Bibl. in Regensburg und Staatsbibl. München komplet. Stadtbibl. in Hamburg nur Cantus.

Von Rore sind enthalten:

1. Vergine bella.
2. „ saggia.
3. „ pura.
4. „ santa.
5. „ sol' al mondo.
6. „ chiara.
7. Lasso che mal accorto.
8. S' honest' amor.
9. 2. p. Ond' io spero.
10. Quel vago impallidir.
11. 2. p. Conobbi' allhor.
12. Qual donn' attende.
13. 2. p. Ivi 'l parlar.
14. Si traviato.
15. 2. p. E poi che 'l fren.
16. Se voi poteste.
17. 2. p. Che gentil pianta.
18. Quande fra l'altre donn'.
19. 2. p. Io benedico.
22. Pommi ov' il sol.
28. Quand io veggio a voce pari.
29. 2. p. Poscia in pensar.
30. L'augel sacro.
31. 2. p. Ond' il bel pome.
32. Ite rime dolenti.
33. 2. p. E se qualche pieta.
34. L'amor la viva fiamma.
35. 2. p. Novo consiglio.
36. Scarco di doglia.
37. 2. p. Ma il bel pensier.

In demselben Jahre brachte auch Scotto eine Sammlung mit fast gleichem Inhalte. Wer der Vorgänger war ist nicht ersichtlich. Sie trägt den Titel:

(1548.) Bez. des Stb. | Di Cipriano Rore | et di altri eccellentissimi musici il terzo libro di madri | gali a cinque voce novamente da lvi composti et | non piv posti in lvce. | Con diligentia stampati. | Musica nova et rara Come a quelli che la Canterãno et udirãno sara palese. | Venetiis Apresso Hieronimo Scotto. MDXLVIII. |

5 Stb. in kl. quer 4^{0}, Dediciert an Signor Gottardo Occagna von Paola Vergelli musico padouano.

Exemplar in der Universit.-Bibl. in Upsala: C. A. T. und Contratenor (scil. Quintus), der Bassus fehlt. (Mitteilung des Herrn Bibliothekars Claese Annerstedt.)

Der Inhalt stimmt mit der Ausgabe von Gardane in den Nrn. 1 bis 19 überein, während die übrigen Nummern fehlen und folgende dafür eintreten:

Amor m'ha posto come, von *Perisone,* c. 2. part. p. 11.
Doue sei tu mio car' et mio, von *Willaert,* c. 2. part. p. 15.

Lauro gentile il di che l'aurea, von *Zarlino*, c. 2. part. p. 20.
Poi ch' io vi veggio o donna, von *Gabriello Martinengo*, p. 22.
Quelle fiamme quel foco, c. 2. part., von *Martinengo*, p. 18.
S' una fede amorosa un cor, c. 2. part., von *Baldiserra Donato*, p. 13.

Aufserdem sind noch von *Willaert* wie in der Gardane'schen Sammlung enthalten: „Amor da che tu vuoi", c. 2. p. — „Mentr'al bel letto ove dormia", c. 2. p. — „Ne l'amar" und „Se la gratia divina".

Das Sammelwerk enthält also 23 Madrigale ohne die 2. Teile.

(1552.) Bez. des Stb. | Di Cipriano Rore | Il Terzo Libro de Madrigali | A cinque uoci Dove si Contengono Le Vergine, & altri | Madrigali Novamente Con ogni | Diligentia Ristampato. | A CINQVE VOCI ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. | 1552. |

5 Stb. in kl. quer 4°, o. Dedic. 44 Nrn., also um 7 Madrigale von Rore vermehrt, nämlich:

pag. 7. Vergine quante lagrime.
„ 8. „ tal'e terra.
„ 9. „ in cui ho tutta.
„ 10. „ humana.
„ 11. Il di s'appressa.
„ 12. Quando lieta sperai.
„ 13. A che con nuovo laccio.

Die übrigen wie in 1548 von Gardane.

Exemplare: Stadtbibl. in Augsburg komplet. Bischöfl. Proskesche Bibl. in Regensburg nur C. A. B. V. — Bibl. nazionale in Neapel: C. B. V.

(1557.) Altvs | Di Cipriano Di Rore | Il *Terzo Libro* De' Madrigali, | Dove Si Contengono Le | Vergine, Et Altri | Madrigali. | Vignette | Di nuouo riueduti, & con somma diligentia corretti. | A Cinqve — Druckerz. — Voci ‖ In Venetia, Per Plinio | Pietrasanta. MDLVII. |

5 Stb. in kl. quer 4°, o. Dedic. Der Inhalt ist mit der Ausgabe von 1548 Gardane fast übereinstimmend, nur fehlt bei den Madrigalen: „Amor da che — Se la gratia — Ne l'amar — Mentr' al bel" der Autorname *Willaert*'s, so dass man glauben könnte dieselben wären von Rore. Hinzugefügt sind am Ende noch folgende Madrigale:

pag. 46. Di virtù, di costumi e di valore.
„ 47. Cosi 'l mio stil, qual fe la sua bellezza.
„ 48. O Morte eterno fin de tutti mali.
„ 49. Alcun non può saper da chi sia amato.

Exemplare: Kgl. Ritterakademie in Liegnitz kompl. Kgl. Bibl. Berlin: Altus.

(1560) erschien bei Antonio Gardano eine neue Ausgabe (ristampato) mit demselben Titel wie ihn 1557 hat und dem Inhalte von 1552.

Exemplare: Staatsbibl. München 5 Stb. — Stadtbibl. Augsburg 5 Stb. — Bibl. Proske: A. B. V. — Bibl. naz. in Florenz: A. u. 5.

(1562.) Canto. | Di Cypriano Rore | Li Madrigali A Cinqve Voci, | Il Terzo Libro. | Dove Si contengono Vergine, | Et Altri Madrigali, Novamente | ristampati, & con ogni diligenza coretti. | Drz. || In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto. | MDLXII. |

5 Stb. in kl. quer 4°. British Museum kompl. Näheres über diese Ausgabe ist mir nicht bekannt.

(1566.) (Versal:) Canto | Di Cipriano Rore | Il Terzo Libro Di Madrigali | Dove Si Contengono Le Vergine, | Et Altri Madrigali, | (Petit:) Nouamente con ogni diligentia Riſtampato. | A CINQVE — Drkz. — VOCI || IN VENETIA. |

Am Ende der Stb. , In Venetia appreſſo Francesco Rampazetto. | MDLXVI. | (Sein Druckerzeichen besteht in einer energisch fortschreitenden Jungfrau mit einem Palmenzweige in der Rechten und einem Kranze in der Linken.)

5 Stb. in kl. quer 4°, o. Dedic. Die Kgl. Bibl. in Berlin besitzt den C. A. T. B. (Quintus fehlt). Der Inhalt besteht zum Teil aus den Madrigalen von 1548 und 1552, nämlich

aus 1548 Gardane No. 1—17, 22, 31—33,
aus 1552 No. 7—13.

Von den anderen Autoren sind von *Willaert* aufgenommen „Amor da che, — Mentr' al bel, — Ne l'amare und Se voi potessi. Der Satz von *Nicolo Dorati* aus 1552 p. 14 „Bianca neve e il bel" ist *Rore* zugeschrieben.

(1593.) Titel bis Ristampato. In Venetia, ap. Angelo Gardano. 1593. 5 Stb. in quer 4°. Kgl. Bibl. Brüssel fds. Fétis 2231. Der Inhalt ist mir nicht bekannt.

1549. Bez. des Stb. | (Versal:) Il Terzo Libro | Di Motetti A Cinqve Voci Di | (Petit:) Cipriano de Rore, & de altri excellentiſſimi Musici etc. || Venetia appreſſo de | Antonio Gardane. | 1549. |

Siehe Sammelwerk 1549 c. 5 Stb. in kl. quer 4°. Exemplare: Hofbibl. Wien, Stadtbibl. Augsburg, Proske'sche Bibl. in Regensburg, Stadtbibl. Köln, sämtlich kompl. Kgl. Bibl. Berlin nur Altus.

Von Rore sind enthalten:
1. Angustie mihi sunt undique.
2. Clamabat autem mulier.
3. Domine Deus subditione, 2. p. Quis enim tibi. 3. p. Tu ergo rerum.
4. Desperam nisi sit Dea vera.
5. Hesperie cum leta suas, 2. p. Quis mihi te similem.
6. Illuxit nunc sacra dies.
7. O altitudo divitiarum, 2. p. Quis enim cognovit.

1554. Ein mir unbekanntes Werk ist folgendes:

Cipriano Rhore et Jachet da Mantoa. Sacri et Santi Salmi di David Profeta. Venetiis apud Hieronymum Scottum. MDLIIII. Im Besitze des Grafen Luigi Manzoni zu Lugo in Italien.

1557a. PASSIO | DOMINI NOSTRI JESV CHRISTI | ſecundum Joannem, in qua ſolus Joannes canens introducitur: | Auctore CYP. RORE, cum quatuor | vocibus, nunc primum in lucem | aedita | Druckerzeichen. || LVTETIAE. | Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, Regis Typographos, | in vico Sancti Joannis Bellouacenſis, ſub interſignio | diuae Genouefes. | —1557. | Cum priuilegio Regis, ad decennium. |

1 Sammelband in gr. Fol. Kgl. Universit.-Bibl. in Königsberg i/Pr. Pb. 4 No. 16. 14 Bll. Hierzu gehört noch ein 2. Chorbuch, welches die Aussprüche der Einzelpersonen und die Chöre enthält, während der oben beschriebene Band nur die Partie des Evangelisten umfängt. Die beiden Bände ergänzen sich daher.*) Der Titel des 2. Bandes lautet:

(Versal:) Passio | Domini Nostri Jesv Christi | (Petit:) ſecundum Joannem, in qua introducuntur JESVS, & Judei: | Auctore CYP. RORE, cum duabus & ſex | vocibus, nunc primum in lucem | aedita. || LVTETIÆ etc. wie vorher.

Mitteilung der Titel von Herrn Dr. Rodiger, da die Titel bei Müller p. 6 No. 6 und p. 74 6a ungenau sind. Die Exemplare der Sammelbände in Wien und Upsala besitzen die Passion nicht.

1557b. (Versal:) Tenor | Di Cipriano De Rore | Il Qvarto Libro D'I Madrigali | (Petit:) A cinque Voci con uno Madregale a sei & uno dialogo a otto, Nouamente da lui | compoſto & per Antonio Gardano ſtampato & dato in luce. | (Versal:) Con Gratia Et Privilegio |

*) Herr Jul. Richter machte mich darauf aufmerksam, der die Passion in Partitur gesetzt hat.

A Cinqve — Drkz. — Voci ‖ (Petit:) In Venetia Apreſſo di | Antonio Gardano. | 1557. |

5 Stb. in kl. quer 4°, o. Dedic. Sammelwerk 1557e. Kgl. Staatsbibl. München komplet.

Von Rore sind folgende Madrigale enthalten:

1. Alcun non puo saper, Canon.
2. Amor se cosi dolc'e il mio dolore, dialogo a 8.
3. Se ben il duol che per voi donna, 1. part. Ben voi a piu de mille, 2. p.
4. Come la notte ogni Fiammella viva.
5. Di virtu di costumi, 1. p. Cosi il mio stil, 2. p.
6. La bella greca onde 'l pastor ideo.
7. L' ineffabil bonta del redentore.
8. L'alto signor dinanzi a cui, 6 voc., 1. p. L'una piaga arde, 2. p.
9. Quando signor lasciaste, 1. p. Ma poi che vostr' altezza, 2. p.
10. O morte eterno fin di tutt' i mali.
11. Vogli il tuo corso alla tua.

(1562.) Eine Ausgabe mit fast gleichem Titel erschien in Venedig bei Girolamo Scotto 1562.

5 Stb. in kl. quer 4°. Bibl. nazionale in Florenz kompl.

(1563.) Eine Ausgabe mit fast gleichem Titel und Inhalt erschien bei Gardano 1563. 5 Stb. in kl. quer 4°. Exemplare: Staatsbibl. München, Hofbibl. Wien kompl. Proske's Bibl. nur A. B. und V.

(1568.) Fétis zeigt eine Ausgabe von 1568 an, die ich nicht kenne.

(1580.) Tenore | Di Cipriano De Rore | Il *Qvarto Libro* De Madrigali | A Cinqve Voci, | Nuouamente Ristampato. | Wappen ‖ In Venetia appreſſo | Angelo Gardano | 1580. |

5 Stb. in kl. quer 4°, o. Dedic.

Exemplare: Staatsbibl. München, Hofbibl. Wien und Bibl. Brüssel (fds. Fétis 2232) kompl. — Bibl. Berlin: Tenor. British Museum: C. A. T. B.

Der Inhalt variiert mannigfach. Von Rore sind obige Nrn. 6, 10, 1, 7, 11, 4, 9, 5, 3, 8, 2 in dieser Ordnung enthalten. Von den anderen Autoren ist nur geblieben .

pag. 5. Adriano (Willaert), In grata, c. 2. p.
„ 11. Giov. Nasco, Io mi rivolgo, c. 2. p.
„ 15. Pietro Taglia, Discolorato, c. 2. p.

Summa 21 Madrigale incl. der 2. Teile.

(Schluss folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

8. Frederick Niecks: Frederick Chopin as a man and musician. (2 Bände, XII und 340, und 375 Seiten. Mit einem Portrait, einer Radierung von H. R. Robertson nach einer Bleistiftzeichnung von T. Kwiatkowski im Besitze des Verfassers und einem Facsimile des Autographs der ersten der drei Etüden ohne Opus-Zahl im Besitze des Herrn Felix Moscheles.) London und New-York, Novello, Ewer & Co. 1888. gr. 8⁰. Pr. 24 M.

Der Verfasser dieser neuesten Chopin-Biographie bespricht in der Vorrede eine Reihe von Werken seiner Vorgänger. Streng genommen können jedoch davon nur zwei ernstlich in Betracht kommen — Liszt's „F. Chopin“ und Karasowski's „Friedrich Chopin: sein Leben, seine Werke und seine Briefe.“ So interessant und wertvoll nun aber das erstere Werk in mancher Beziehung ist, so fehlt demselben doch fast alles was zu einer Biographie gehört. In dem andern der zwei genannten Werke steht es mit dem Thatsächlichen bedeutend besser, viel bleibt aber dennoch zu wünschen übrig. Karasowski ist zu wenig kritisch in der Auswahl des Materials und in der Beurteilung des Menschen und Künstler Chopin, der ihm ein Wesen ohne Fehler und Schwächen ist. Mehr noch aber liegt das Unbefriedigende des Buches an der Dürftigkeit des Materials für Chopin's Pariser Zeit, die interessanteste Periode seines Künstlerlebens. Das Bestreben des Herrn Niecks ging daher dahin, diese Fehler zu vermeiden, die Lücken auszufüllen und ein möglichst vollständiges und getreues Bild von der Persönlichkeit und dem Wirken Chopin's und zugleich auch von seiner Umgebung zu entwerfen. Zu diesem Zwecke durchforschte der Verfasser einerseits unzählige Bücher, Broschüren, Correspondenzen, Zeitschriften und Zeitungen, und andererseits setzte er sich persönlich oder brieflich mit den noch lebenden Freunden, Bekannten und Schülern Chopin's in Verbindung. Von den Schülern seien hier genannt: Madame Dubois (née Camille), O'Meara, Madame Streicher (geb. Friederike Müller), Madame Rubio (née Vera de Kologrivof), Mdlle. Gavard, Adolf Gutmann, Georges Mathias, Brinsley Richards und Lindsey Sloper; von Freunden und Bekannten: Liszt, Ferdinand Hiller, Franchomme, Ch. V. Alkan, Stephen Heller, Ed. Wolff, Charles Hallé, G. A. Osborne, T. Kwiatkowski, Prof. A. Chodzko, Leonard Niedzwiecki, Madame Jenny Lind-Goldschmidt, A. J. Hipkins, Dr. und Mrs. Lyschinski. Die vielen Briefe Chopin's geben dem Werke besonderen Wert; die an Hiller, Franchomme und Dr. Lyschinski gerichteten erscheinen hier zum erstenmale, manche der anderen lagen in Büchern und Zeitschriften zerstreut. Bei einem nationalen Künstler, wie Chopin, mussten das Land und die Leute seiner Herkunft berücksichtigt werden. Ferner verlangte das geistige und besonders das musikalische Leben der Städte, wo er sich längere Zeit aufhielt (Warschau, Berlin, Dresden, Wien, London und vor allem Paris)

beschrieben zu werden. Dies zu thun hat der Verfasser nicht unterlassen, der auch das Verhältnis Chopin's zu George Sand sehr eingehend behandelt, und der Reise nach England und Schottland 30 Seiten und der nach Majorca ebensoviele widmet. Die folgenden Auszüge aus dem Inhaltsverzeichnisse mögen dem Leser einen Begriff von dem Charakter der vorliegenden Biographie geben: Polen und seine Bewohner; die Anfänge des Romantismus in Polen; Chopin's Entwickelung als Komponist und Klavierspieler; Musik und Musiker in Polen vor Chopin's Zeit; Haupteinflüsse, welche seinen Kompositionsstil bildeten; der Romantismus in Frankreich (Literatur, bildende Künste, Musik); Chopin's Beziehung zum Neoromantismus; was für Einfluss Liszt auf die Entwickelung Chopin's ausübte; Chopin als Konzertspieler; George Sand (ihr früherer Lebenslauf, 1804 bis 1836, und Charakter als Frau und Schriftstellerin); Chopin's Spielweise: technische Eigenschaften, günstige physische Bedingungen, Tonfülle, Gebrauch des Pedals, geistige Eigenschaften, tempo rubato, Instrumente; Musikalische Sympathien und Antipathien; Chopin als Lehrer: seine Schüler, Lehrmethode und Unterrichtsrepertoire; seine verschiedenen Kompositionsstile; polnische Nationalmusik und ihr Einfluss auf Chopin u. s. w. Zuletzt bemerken wir noch, dass das Werk reich an Anekdoten und Charakterskizzen zeitgenössischer Künstler ist, ferner ein chronologisches Verzeichnis von Chopin's Werken (mit Angabe der deutschen, französischen und englischen Original-Verleger) und ein 40 Kolumnen langes Sach- und Namenregister enthält.

---

9. Wilh. Jos. v. Wasielewski: Das Violoncell und seine Geschichte von . . , Mit Abbildungen und Notenbeispielen. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel 1889. 8°. 5 Bll. 245 S. Text, Notenbeispiele fehlen.

Es ist eine Freude aus wohlbewährter Hand ein neues historisches Werk zu erhalten, welches auf unbebautem Felde der Musikgeschichte neue Wege bahnt. Der Herr Verfasser hält dasselbe Verfahren inne, welches er bei seiner Geschichte der Violine beobachtet hat. Zuerst macht er uns mit den Violenarten bekannt, geht dann auf die Viola di Gamba, den Vorläufer des Violoncell über, teilt aus den Entwickelungszeiten der Streichinstrumente mehrere Abbildungen der letzteren mit, welche den Bau und die Spielweise versinnbildlichen. Geht dann auf die Verwendung derselben in den Kompositionen der älteren Zeit über und belegt dieselbe durch autentische Dokumente. Weiterhin charakterisiert er den Klang der Gambe und das Bedürfnis der Violine ein ebenbürtiges Instrument gegenüber zu stellen, welches dann schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts das Violoncino, dann Violoncello genannt, hervorrief. Anfänglich mit 5 Saiten bezogen, näherte es sich wie im Bau so auch in der Besaitung immer mehr der Violine, indem es zu 4 Saiten zurückging und in der tieferen Quint zur Violine stand. Der folgende Abschnitt macht uns mit den Virtuosen auf der Gambe bekannt und darauf mit denen auf dem Violoncell bis zur

Neuzeit, stets den Fortschritt in der virtuosen Behandlung des Instruments und kunstgerechten Ausbeutung der Klangwirkung betonend und durch Beispiele zum klaren Verständnis bringend. — Das Thema ist aufserordentlich spröde, nicht nur deshalb, weil die einschlägige Literatur zu wenig bekannt ist, da es gänzlich an Vorarbeiten fehlt, sondern auch weil das Instrument selbst nicht die vorherrschende Stellung in der Instrumentalmusik einnimmt wie die Violine. Trotzdem es gegen die Viola, die Bratsche, von den Komponisten immer noch bevorzugt wird, so ist doch sein Hauptcharakter mehr auf die Beherrschung des Basses als auf die der melodieführenden Stimme gerichtet. Meines Erachtens nach hat sich der Herr Verfasser die Grenze seiner Beobachtung auch zu eng gesteckt, indem er Gambe und Violoncell nur vom konzertierenden Gesichtspunkte aus, also nur als Soloinstrumente betrachtet hat. Die älteren Sonaten zu 3 und 4 Stimmen, ebenso diejenigen des 18. Jahrh. verwenden stets die Gambe und später statt ihrer das Violoncell und es ist gerade charakteristisch für die beiden Instrumente, dass die Komponisten stets in einem der Sätze denselben die Führung der Melodie zuweisen. Ich mache z. B. auf die neu erschienenen Sonaten für 3 Streichinstrumente und Bassus continuus von J. A. Reincken aufmerksam (Lpz. Br. & H.). Reincken behandelt nicht nur in den Ensemblesätzen die Gambe der 1. Violine gegenüber als gleichberechtigt, sondern übergiebt ihr stets im 2. Satze, dem Adagio, ein ausgedehntes Solo. Diese Bevorzugung des Instrumentes aber historisch verfolgen zu können, dazu bedarf es einer umfangreichen Kenntnis der einschlägigen Literatur, die uns fast noch gänzlich fehlt, da die bisherigen Lexiographen wohl Titel gesammelt haben, aber keinen Fundort verzeichnen. Schon deshalb sollte sich jeder Musikhistoriker bewogen fühlen, mich in meinem geplanten Unternehmen energisch zu unterstützen, welches durch ein Quellen-Lexikon die Mittel an die Hand geben soll, die heute noch vorhandenen Werke eines Komponisten jederzeit erreichen zu können. Bis jetzt habe ich nur die bereitwilligste Hilfe bei Philologen und Dilettanten gefunden, die mich mit Katalogen und Auszügen aus Archiven reichlich versehen haben, während die Musikhistoriker nur durch ganz vereinzelte Fälle ihr Interesse an dem Gedeihen des Werkes bekunden. Der Umfang der Arbeit ist aber so grofs und bedarf so vielseitiger Hilfe, dass die Vollendung derselben von Einem allein nie bewältigt werden kann. — Sobald wir in v. Wasielewski's Werk in die neuere Zeit gelangen, wo die Quellen, d. h. die Tonwerke jedem leicht zugänglich sind, erhalten wir ein klares und belebtes Bild der Leistungen in der Virtuosität und der Komposition. Die Abschnitte über Boccherini und Romberg sind vortrefflich, ihnen schliefsen sich die über Dotzauer, Kummer, Cofsmann, Goltermann u. a. an. Den Schluss bilden die Virtuosen neuester Zeit und diejenigen Nationen, welche mehr seitwärts der europäischen Kunstleistungen stehen. E.

Mitteilungen.

* In einer Abhandlung über den polyrhythmischen Kirchengesang von *Martin Kulke* (die Lessmann'sche Musikzeitung bringt ohne Quellenangabe einen Auszug aus der historischen Übersicht) spricht sich derselbe über die Kompositionen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. und über die Beschlüsse des Trienter Konzils noch ganz in derselben Weise wie Brendel in seiner Musikgeschichte vor 30 Jahren aus. Da lesen wir von einer ganz ungenieſsbaren Musik, die höchstens für die Augen gut war, vom Missbrauch weltlicher Lieder in geistlichen Gesängen und ähnliches, wie es eben einst in der Zeit gänzlich historischer Unwissenheit mit kecker Stirn ausgesprochen wurde. So viel ist gewiss, je unwissender, je kecker die Aussprüche. Dass wir in dieser „verrufenen" Zeit einen Josquin des Près, einen Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Adrian Willaert gehabt haben, die den höchsten Preis in der Kunst verdienen, die mit einer Klarheit und harmonischen Klangschönheit ohne gleichen geschrieben haben, davon hat Herr Kulke keine Ahnung, obgleich die Partituren der Werke in Ambros' 5. Bd. Musikgeschichte und in den Bänden der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung vor aller Welt Augen liegen. Was nun die Benützung weltlicher Lieder, resp. ihrer Melodien in den alten Messen betrifft, so kann sich Herr Kulke über die Unstatthaftigkeit solcher Gebräuche trösten, denn er selbst singt noch heute den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" auf die Melodie des Liebesliedes „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart" und ich glaube nicht, dass Herr Kulke je die Melodie als unpassend gefunden haben wird. Ähnliche Melodien gebrauchten aber die alten Meister und benützten deren Motive zu ihren geistlichen Kompositionen. Was endlich die Unverständlichkeit des Textes in den alten Chorgesängen betrifft, so müsste Herr Kulke wissen, dass man noch heute bei polyphon gearbeiteten Chören den Text jeder Stimme weder mit dem Ohre verfolgen, noch ihn verstehen kann, und zwar heute weniger wie einst, da unsere Chöre zu massenhaft besetzt sind. Den Vorwurf, den er also den alten Meistern macht, trifft jeden Chorgesang. Selbst bei homophonen Männergesängen wird man nur einzelne Worte, nie den ganzen Text verstehen. Wenn er ferner die Anwendungen von Verzierungen im alten Chorgesange rügt, so war dies allerdings ein Gebrauch, der zu schweren Versündigungen führte, war aber auch nur dann möglich, wenn die Stimmen einfach besetzt waren. Wie so ein kolorierter Gesang geklungen hat, kann sich Herr Kulke vergegenwärtigen, wenn er den Bd. 11, S. 156 der Monatshefte für Musikgeschichte nachschlägt und den dort von Hermann Fink mitgeteilten vierstimmigen Satz von 1556 studiert, aus dem er erkennen wird, dass die Koloraturen, mit Geschmack verwendet, sehr gesangreich waren. Weiter macht er den alten Meistern zum Vorwurfe, dass sie den Text nicht ausschrieben, sondern nur die Anfangsworte notierten. Dies geschah nicht nur, wie wir hinzusetzen, bei den Messen, sondern auch bei den weltlichen Liedern. Herr Kulke kann aber daraus ermessen, wie die Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. selbst im Bürgerstande gepflegt wurde, dass 1538 (siehe Bibliographie der Musik-Sammelwerke unter 1538h, S. 44) ein dreistimmiges Liederbuch in Nürnberg erschien, mit geistlichen und weltlichen Gesängen, Kompositionen aus aller Herren Länder enthaltend, welches weder den Text, nicht einmal einen Textanfang, noch einen Komponisten mitteilt, und doch sagt der Herausgeber im Vorworte, dass ein jeder den Text

solche Voraussetzungen möglich waren, wie viel mehr beim Fachsänger. Wir können uns heute kaum eine Vorstellung davon machen, wie innig die Musik mit dem damaligen bürgerlichen Leben verwachsen war und wie gründlich die Musik einst auf den Kloster- und lateinischen Schulen gelehrt wurde. Was heute geschulte Sänger kaum bewältigen können, sang damals der Bürger beim Glase Bier zu seinem Vergnügen. Wir kommen nun zum letzten irrigen Punkte, der die Beratungen über Kirchenmusik auf dem Konzil zu Trient betrifft. Die Akten liegen gedruckt in neuer Ausgabe vor (von Aug. Theiner) und die auf Musik bezüglichen Sitzungen sind in den Monatsh. Bd. 9, 1877, p. 123 in ihrem wörtlichen Berichte abgedruckt, nebst deutscher Übersetzung, können also von jedermann gelesen und verstanden werden, und immer wird der alte Unsinn aus Brendel's Musikgeschichte von neuem aufgewärmt. Das Trienter Konzil hat in betreff der Kirchenmusik gar keine Beschlüsse gefasst, sondern nur in der Kommission fanden Vorberatungen statt über die Frage, ob man die Figuralmusik (also die polyphone Kunstgattung) ganz aus der Kirche verbannen und nur die Choralmusik zulassen solle. Man einigte sich nur soweit, dass beide Kunstgattungen nebeneinander weiter bestehen, die polyphone Musik aber sich größerer Einfachheit befleißigen solle. Das Trienter Konzil ging früher auseinander ehe obige Beratungen der Kommission im pleno zum Beschluss erhoben werden konnten. Im Grunde genommen war es auch gleichgültig, da man nichts zu ändern und daher auch nichts zu beschließen hatte. Die Baini'sche Erzählung, dass man dann später in Rom Palestrina beauftragte eine Komposition zu schreiben, in welcher der Text zum deutlichen Verständnis gelange, scheint auch ins Land der Fabel zu gehören, da die gleichsam als preisgekrönte *Missa Papae Marcelli* nach Frz. Xav. Haberl's Untersuchungen schon 10 Jahre früher geschrieben ist, als man bisher annahm. Nämlich schon um 1555. (Siehe Katalog der päpstl. Kapelle von Haberl p. 9.) Eine Bevormundung der Musik durch das Trienter Konzil fiel dadurch erst recht in nichts zusammen. Die Missa Papae Marcelli zeigt vom Gloria ab (Et in terra pax) allerdings das Betreben je drei und drei Stimmen die Worte gemeinsam aussprechen zu lassen, doch kommen auch wieder Abschnitte vor, in denen die Textworte kraus durcheinander gehen, wie im Kyrie, Benedictus und in der zweiten Hälfte des Agnus dei. Ganz ähnliche Bestrebungen lassen sich aber schon in weit früherer Zeit nachweisen, so z. B. bei dem 4stim. Pater noster von Willaert, welches schon 1532 in einem Sammelwerke gedruckt wurde. (Siehe die Partitur im 5. Bd. Ambros' Musikgesch. p. 538.) — In allen wissenschaftlichen Fächern ist es üblich erst zu studieren und dann zu praktizieren, in der Geschichte der Musik scheint man aber das erstere immer noch für überflüssig zu halten und begnügt sich damit irgend ein populär geschriebenes Geschichtswerk nachzuschlagen und ohne Prüfung tapfer auszuschreiben. Würde man hierzu die neueren populär geschriebenen Geschichtswerke von *Josef Sittard*, Kompendium der Geschichte der Kirchenmusik, Stuttgart, Levy & Müller 1881, oder von Dr. *H. A. Köstlin*, Geschichte der Musik, 3. Aufl., Tübingen, Mohr 1884 wählen, so trügen die Herren Abschreiber doch wenigstens zur Verbreitung der Musikgeschichtskenntnis bei, so aber muss immer die veraltete und dilettantenhaft abgefasste Musikgeschichte Brendel's aushelfen, deren Leben so zäh wie das einer Amphibie ist.

* Die Koberger. Eine Darstellung des buchhändlerischen Geschäftsbetriebes in der Zeit des Überganges vom Mittelalter zur Neuzeit von *Oscar Hase*, 2. neugearbeitete Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1885. 8°. 462 u. 154 S. Briefe. Obgleich das Werk nicht in die Musikgeschichte eingreift, so enthält es doch eine

und den Komponisten kennen werde. Wenn also schon beim singenden Publikum so interessante und ausführliche Darlegung des einstigen Buchhandels in seiner geschäftlichen und praktischen Thätigkeit, verbunden mit historischen Nachrichten über die Stempelschneiderei, Papierfabrikation, nebst Mitteilungen von autographierten Handschriften, darunter ein Brief von Luther von 1525, dass es jeden Freund der Geschichte in hohem Grade interessieren wird.

* Der Londoner „The Bach choir", 1876 gegründet, setzt seine Konzerte, in denen er ältere Werke aufser Händel aufführt, mit Ausdauer und wie es scheint auch mit Erfolge fort. Im vergangenen Jahre brachte er *Bach*'s Messe in Hmoll (B minor sagt der Engländer) und die Oper Dido and Aeneas von *Henry Purcell* zu Gehör, denen sich neuere und allerneueste Werke anschlossen, wie das Violinkonzert op. 77 von *Brahms*, *Beethoven*'s Schluss-Chor zu „die Weihe des Hauses" und Stanford's „Elegiac Ode" op. 21. Nachahmenswert sind die Programme, welche dazu hergestellt werden. Sie enthalten nicht nur Text und eine erklärende Einleitung über das Werk, sondern heben auch die bedeutendsten Stellen durch Wiedergabe der Musik hervor.

* *Heinrich Schütz'* Geburtsdatum wurde in den M. f. M. 19, 26 nach seiner eigenen Angabe „am Tage Buchardi 1885" auf den 11. Okt. angesetzt. Herr Joh. Schreyer in Dresden teilt der Redaktion aber mit, dass dennoch der 8. Okt., wie in dem Leichensermon Schütz' angegeben ist, richtig sein muss, da er laut Kirchenbuch am 9. Okt. getauft ist. Demnach kannte Schütz selbst sein Geburtsdatum nicht, oder der Tag Burchardi müsste im 16. Jahrh. auf den 8. Okt. gefallen sein. Aufserdem berichtet Herr Schreyer noch, dass Schütz' Eltern, nämlich Christoph Schütz und Euphrosyne Jahn (oder John?) aus Gera, wo ihr Vater Zeugemacher und Bürger war, am 5. Febr. 1583 getraut worden sind.

* Katalog No. 248 von *Theod. Ackermann* in München, Promenadenplatz 10. Enthält viel brauchbare biographische und musikhistorische Bücher, auch manches seltenere Werk. Der Katalog könnte sorgfältiger gearbeitet sein. Jede nähere Angabe, als Bandnummer, Auflage u. a. fehlt. Ein Verleger ist nirgends genannt, nicht einmal bei den selteneren Werken. Andernteils muss man ihm wieder nachrühmen, dass der Druck gut korrigiert ist.

* Autographen Katalog No. CXCIV von Albert Cohn in Berlin W. Mohrenstrafse 53. Enthält schöne Piecen von Musikern.

* Wer den 16. Jahrg. der Monatshefte nach dem Erscheinen desselben komplet erworben hat, wird ersucht nachzusehen, ob die Seiten 81—88 vorhanden sind und beim Fehlen derselben dem Redakteur gefälligst dies anzuzeigen, damit sie ergänzt werden können. Der Buchbinder hat dieselben unachtsamerweise makuliert, so dass sie nachgedruckt werden mussten.

* Quittung über eingezahlte Beiträge von den Herren: H. Benrath, Musikdir. Friese, Habert, Prof. Koller, E. Maafs, v. Miltitz, C. Nohl, Ruthardt, R. Schlecht, Schnuphase und Stieger.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Monatshefte

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Ciprian Rore.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

1563. (Versal.) Cantvs | Motetta D. *Cipriani De Rore* Et Aliorum Avctorvm Qvatvor Vocibvs Paribvs De Canenda, Cvm Tribvs Lectionibvs, Pro Mortvis | (Petit) *Josepho Zerlino* auctore. | Vignette.|| Venetiis | Apud Hieronymum Scottum | MDLXIII.

4 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedication.

Exemplar in der Staatsbibl. München (4°, Mus. pr. 194/5). Ein Sammelwerk, welches in meiner Bibliographie fehlt, weshalb ich den vollständigen Inhalt verzeichne:

1. Caro mea, verè est cibus, S. 1.
2. Hic est panis, 2. pars, S. 1.
3. Sub tuum praesidium, S. 3.
4. O crux benedicta, S. 3.
5. Beati omnes qui timent dominum, S. 4.
6. Ecce sic benedicetur, 2. pars, S. 5.
7. Stetit Jesus in medio discipulorum, S. 5.
8. Hec cum dixisset, 2. pars, S. 5.
9. Miserere nostri Deus, S. 6.
10. Alleva manum tuam, 2. pars.
11. Gratia vobis et pax a Deo patre, S. 7.
12. Deus pacis qui reduxit, S. 8.
13. Jaches de vuerth: Diligite justitiam, S. 9.
14. Paulus Animuccia: Ave sanctissima, S. 10.
15. Giouan. Nascus: Tristis, est anima mea, S. 10.

12. 6. pars, Ecce appropinquabit, S. 11.
17. Ant. Barges: O sacrum convivium, S. 12.
18. A. Barges: O inentimabile sacramentum, S. 13.
19. Tantum ergo sacramentum (ohne Autor), S. 13.
20. Const. Porta: Salve regina misericordiae, S. 14.
21. 2. p., Eya ergo advocata nostra.
22. Const. Porta: Virtute magna reddebant apostoli, S. 14.
23. 2 p., Repleti quidem, S. 15.
24. Const. Porta: Preparate corda vestra, S. 15.
25. Jos. Zarlinus: Parce mihi domine. Lectio I., S. 17.
26. Jos. Zarlinus: Tedet animam meam. Lect. II., S. 18.
27. Jos. Zarlinus: Manus tuae domine. Lect. III., S. 18.
28. Jos. Zarlinus: Ecce jam venit plenitudo temporis, S. 19.
29. 2. pars, Propter nimiam charitatem, S. 21.
30. Jachet Mantua: Nos pueri tibi principi, S. 21.
31. 2. pars, Rogamus deum, S. 21.
32. Giov. Nascus: O salutaris hostia, S. 22.
33. C. Porta: Si bona suscepimus, p. 22.

Die nicht gezeichneten sind von Rore, aufser No. 19.

1565. (Versal.) Bez. des Stb. | Le Vive Fiamme | De' Vaghi E Dilettevoli Madrigali | Dell' Eccell. Mvsico, Cipriano Rore, | A Qvattro Et Cinqve Voci, | (Petit.) Nouamente poſti in luce, per *Giulio Bonagionta* da S. Geneſi, | Muſico dell' Illuſtriſs. Sig. di Vineggia. | (Versal.) Con Gratia Et Privilegio. | Drkz. || In Vinegia appreſſo Girolamo Scotto. MDLXV.

Nur Basso in hoch 4° auf der Kgl. Bibl. zu Berlin bekannt. Das Druckerzeichen oder Wappen (?) ist ein anderes als Scotto je gebraucht hat und möchte ich es für dasjenige des Bonagionta halten. Es besteht aus einem kranzartig gebundenen Lorbeerzweige, in dessen Kreise ein Buch in Flammen sich befindet. Rund herum liest man „Ben non ha il mondo | chel mio mal pareggi“.

Dedic. von Bonagionta (Ven. 8. Nov. 1565) an Anibale del Forno. Er sagt darin, dass er mit Rore lange befreundet gewesen sei und derselbe ihm diese Madrigale verehrt habe.

Es scheint, als wenn dem Stb. der Schluss fehle.

Inhalt:

1. Spesso in parte del ciel lucent'e, 4 voc. p. 2.
2. Felice sei Treviggi poi che'n te sol, 4 voc. p. 2.
3. Chi vol veder tutta raccolt' insieme, 4 voc. p. 4.
4. 2. p. Vedrai biondi capei, 4 voc. p. 4.
5. Non mi toglia il ben mio, 4 voc. p. 5.
6. Musica dulci sono coelestia, 4 voc. p. 6.
7. Fera gentil che con leggiadro, 5 voc. p. 8.

8. 2. p. Perche si stretto, 5 voc. p. 8.
9. Alma susanna ben felice, 5 voc. p. 10.
10. Dal estremo orizonte, 5 voc. p. 11.
11. Quest affanato mio, 5 voc. p. 13.
12. Fra piu beat' e piu sublime, 5 voc. p. 12.
13. 2. p. Io qui non miro, 5 voc. p. 13.
14. Vaghi pensieri, 5 voc. p. 15.
15. Amor che t' ho fatt' io, 5 voc. p. 16.
16. Poi che m' invita amore, 5 voc. p. 18.
17. Candido e vago, 5 v. p. 17.
18. E se pur mi mantieni, 5 voc. p. 19.
19. Alma real, 5 voc. p. 20.
20. Misero me ch' alle mie, 5 voc. p. 21.
21. Rex Asie e ponti potuit, 5 voc. p. 22.

Die Madrigale Nr. 3, 4 und 6 erschienen darauf 1566 und fanden 1577 in der Partitur-Ausgabe Aufnahme (siehe 2. Buch Madrigale zu 4 Stimmen 1543).

(1569.) Tenore. | Il *Primo Libro* Delle Fiamme | Vaghi et Dilettevoli *Madrigali* | Dell' Eccell. Mvsico, Cipriano Rore, | A *Qvattro* Et *Cinque Voci,* | Nuouamente ristampati, & con ogni diligenza corretti. Holzschnitt. || In Vinegia, | Appresso Girolamo Scotto. | MDLXIX. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 25 Madr. 1, Spesso in parte del ciel, — 25, Convien ch' ovunque sia, Canon.

Kgl. Bibl. München kompl. — British Museum nur Basso. — Liceo music. in Bologna kompl.

Die Ausgabe hat von Nr. 7 ab eine andere Ordnung und ist vermehrt mit den Madrigalen:

Dalle belle contrade, p. 17.
Qual hor rivolgo, p. 21. p. 2. Ma pur in te.
Non è lasso martire, p. 23.
Convien ch' ovunque sia. Canon in diapason, im Quintus aufgelöst, p. 24.

(1576.) Eine Ausgabe bei den herede di Girolamo Scotto erschien in Venedig 1576. Die Bibl. Estense in Modena: A. T. B. V. und die Marcus-Bibl. in Venedig: C. T. B. V.

(1585.) Eine Ausgabe mit gleichem Titel wie 1569 erschien „appresso l'herede di Girolamo Scotto". 1585. 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Auf der Kgl. Bibl. in Brüssel, fds. Fétis 2234. Den Inhalt kenne ich nicht.

1566 a. Bez. des Stb. (Versal.) Di Cipriano de Rore | Il *Qvinto Libro* Di Madrigali | A *Cinqve Voci* Insieme Alcvni Di Diversi | (Petit.) Autori Novamente per Antonio Gardano stampato & dato in Luce. | A CINQVE—Drkz.—VOCI || In Venetia Appreſſo | di Antonio Gardano. | 1566. |

5 Stb. in quer 4⁰ à 29 pp. Exemplar in Modena, Bibl. Estense: A. B. ohne Dedic.

Eine 2. Ausgabe erschien

(1568) mit gleichem Titel bis zum Wort per Ant. Gardano, dann folgt „Con nova gionta Riſtampato.“ | A cinque etc. wie oben. Beschrieben in den Sammelwerken unter 1568 k.

5 Stb. in kl. quer 4⁰, mit der Dedic. von Gardano an den Herzog von Parma.

Exemplare in der bischöfl. Proske'schen Bibl. A. B. V. und Staats-Bibl. München kompl.

Eine dritte Auflage von

(1574) ist der 2. völlig gleich, auch der Titel variiert nur in den Worten „Con ogni diligentia Riſtampato. | ... Appresso li Figliuoli | di A. G. | 1574.“— o. Dedic.

5 Stb. Kgl. Bibl. zu Berlin (o. 5ta), Bibl. nazionale zu Florenz: A. u. 5. British Museum in London, Kgl. Bibl. Brüssel, Hofb. Wien, sämtl. kompl.

Von Rore sind vorhanden:

1. Mentre lumi maggior (All' illustriss. Duca di Parma).
2. Da belle contrade d'oriente.
3. Se com' il biondo crin.
4. Vaghi pensieri che mentre.
5. Alma Susanna ben felice.
6. Qual hor rivolgo il basso.
   2. p. Ma pur in te sperar.
7. Non e lasso martire.
8. Amor che t' ho fatt' io.
9. Fera gentil che con leggiadro.
   2. p. Perche si strette.
10. O santo fior felice.
11. O voi che sotto l'amore.
    2. p. Si dira poi ciascun.
12. Musica dulci sono (fehlt in 1568 und 1574).
13. Alma real se come fida stella.
14. Convien ch' ovunque sia sempre („in subdiapason“ im Canto).
15. Da l' estrem' orizonte.

1566 b. Bez. des Stb. | Di Cipriano Et Annibale | Madrigali A Qvatro Voci Insieme | Altri Eccellenti Avtori, Nvovamente | per Antonio Gardano Con ogni diligentia Riſtampati. | Con Gratia Et Privilegio | A Qvatro Voci ‖ In Venetia apreſſo di Antonio Gardano. | 1566. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 29 Madrig. mit den 2. Teilen und 18 ohne dieselben. Sammelwerk 1566 a.

Das städtische Archiv in Augsburg besitzt das Werk komplet und die bischöfl. Proske'sche Bibl. in Regensburg nur A. und B.

(1575.) Eine spätere Ausgabe erschien 1575 mit mehrfach verändertem Inhalte. Der Titel ist bis „Nvovamente" derselbe, dann folgt „Con nuoua Gionta Ristampati. | Con Privilegio. | A Qvatro — Druckerz. — Voci || In Venetia Appresso li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1575. |

4 Stb. in kl. quer 4^{0}, o. Dedic. Enthält 20 Madrigale unter 31 Nrn.

Kgl. Ritterakademie in Liegnitz und Bibl. München komplet; Kgl. Bibl. Berlin: Ten.

Von Rore sind enthalten:

pag. 1. Ben qui si mostra.
Ne l'aria in questi di fatt' ho (nur in 1575, pag. 2).
„ 3. Era il bel viso suo.
„ 4. 2. p. E ne la face de begli.
Chi vol veder tutta. 2. p. Vedrai biondi capei (nur in 1575, p. 11).
Se qual e' l mio dolore (nur in 1575, 12).
Felice sei Trevigi poi (nur in 1575, 13).
Musica dulci sono celestia (nur in 1575, 29).
„ 29. Calami sonum ferentes siculo (p. 30).

Obige Madrigale sind zum Teil erst durch die Ausgabe von 1566 bekannt, wurden aber 1577 der Partitur-Ausgabe des 1. und 2. Buches 4stim. Madrigale als Ersatz für die Canzonen Palestrina's angehängt (siehe unter 1543).

1567. Il Cicalamento | Delle Donne Al Bvcato, | Et La Caccia Di Alessandro Striggio, | Con un Lamento Di Didone | ad Enea, per la sua partenza, Di Cipriano Rore, | a quattro, cinque, sei e sette voci. | Di nouo poste in luce per *Giulio Bonagionta* da San Genesi | Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco | & con ogni diligentia corretti. | Con Gratia Et Privilegio. | Bas — Drz. — so || In Vinegia MDLXVII. | Appresso Girolamo Scotto. |

5 Stb. in 4^{0}. Kgl. Bibl. in Brüssel, fds. Fétis 2219. British Museum in London nur Basso. Beschreibung M. f. M. 19, 21.

1573. Cypriani De Rore | Mvsici Hvivs Nostri Secvli | Facile Principis *Sacrae Can-* | *tiones* Sev *Moteta* (Vt Vocant) | non minus Inſtrumentis quam Vo- | cibus aptae. | Liber Vnvs. | Svperivs. || Lovanii. | Excudebat Petrus Phaleſius, ſibi & Joanni Bellero Bibliopolae Antuerpienſi. | 1573. |

5 Stb. in kl. quer 4^{0}, o. Dedic. 9 Mot. zu 4 St., 28 zu 5 und 1 zu 6 Stim.

Kgl. Bibl. Berlin: Superius zu 73 Seiten. — Stadtbibl. in Lüneburg kompl. — British Museum: Sup., Ten., Bass, Quintus.

4 vocum.

pag. 1. Fulgebunt justi et tanquam scintillae.
„ 2. Gratia vobis et pax à Deo patre. (1563, 11.)
„ 4. Caro mea vere est cibus. 2. p. Hic est panis qui de coelo. (1563, 1. 2.)
„ 8. Deus pacis qui reduxit. (1563, 12.)
„ 9. Sub tuum praesidium confugimus. (1563, 3.)
„ 10. O crux benedicta quae sola fuisti. (1563, 4.)
„ 12. Miserere nostri Deus. 2.p. Alleva manum tuam. (1563, 9. 10.)
„ 14. Beati omnes qui timent dominum. 2. p. Ecce sic benedicetur. (1563, 5. 6.)
„ 16. Stetit Jesus in medio discipulorum. (1563, 7.)

Quinque vocum.

„ 18. Beatus homo qui invenit. 2. p. Longitudo. 3. p. Dominus sapientia. (1545, 1.)
„ 21. Nulla scientia melior. 2. p. Quam necessaria. (1544a, 5. 1545, 9.)
„ 23. O altitudo divitiarum sapientiae. 2. p. Quis enim cognovit. (1549, 7.)
„ 25. Domine Deus subditione tua. 2. p. Quis enim tibi dicet. 3. p. Tu ergo verum. (1549, 3.)
„ 27. Despeream nisi sit Dea. (1549, 4.)
„ 28. Itala quae cecidit. 2. p. Una tibi floret. (1544a, 4.)
„ 30. Jn convertendo Dominus. 2. p. Converte Domine. (1545, 6.)
„ 34. Pulchrior italicis formosa. (1545, 12.)
„ 35. Gaude Maria virgo. 2. p. Gabrielem archangelum. (1544a, 2. 1545, 5.)
„ 38. In die tribulationes meae. (1544a, 3.)
„ 40. Angustiae mihi sunt undique. (1549, 1.)
„ 42. Vado ad eum qui misit me. (1544a, 7. 1545, 17.)
„ 43. Cantantibus organis. 2. p. Biduanis ac triduanis. (1545, 2.)
„ 45. Clamabat autem mulier Chananea. (1549, 2.)
„ 46. Illuxit nunc sacra dies. (1549, 6.)
„ 47. Usquequo domine oblivisceris. 2. p. Illumina oculos meos. (1545, 18.)
„ 49. Si ignoras te o pulchra. 2. p. Surge propera amica. (1545, 15.)
„ 51. A voce pari: Quanti mercenarij in domo. (Disct. im Altschl.) 2. p. Pater peccavi. (1545, 13.)
„ 53. Hesperiae cum laeta suas. 2. p. Quis mihi te similem. (1549, 5.)
„ 55. In Domino confido quomodo. 2.p. Dominus in templo. (1545, 7.)
„ 57. Tribularer si nescirem. 2. p. Secundum multitudinem. (1544a, 6. 1545, 16.)
„ 59. Exaudiat me Dominus. 2. p. Impleat dominus. (1545, 4.)

pag. 61. A voce pari (Disc. im Tenorschl.): Plange quasi virgo plebs. 2. p. Accingite vos sacerdotes. (1545, 11.)

„ 63. Quid gloriaris in malitia. 2. p. Videbunt justi. (1545, 14.)

„ 65. Levavi oculos meos. 2. p. Dominus custodit te. (1545, 8.)

„ 67. Domine quis habitabit. 2. p. Ad nihilum deductus est. (1545, 3.)

„ 69. A voce pari (Disc. Altschl.): Vias tuas domine. 2. p. Notam fac mihi viam. (1545, 19.)

„ 71. Benedictus Deus et pater domini. (1544a, 1.)

Cum 6 vocibus.

„ 72. Nunc cognovi domine. 2. p. Beati servi tui. (1545, 10.)

Die in Klammer gesetzten Zahlen deuten die frühere Ausgabe an.

1595. Bez. des Stb. | CYPRIANI | DE RORE. | SACRAE CANTIONES | QVAE DICVNTVR MOTECTA, | Cum Quinque, Sex, & Septem Vocibus, | Quæ partim nunquam antea impreſſa, & partim | iam in alijs Libris edita, nunc nuper- | rimè ad vnum redactæ. | [Vignette mit dem Bildniss des Cyprianus de Rore und der Umschrift:] CYPRIANI DE RORE FLANDRI EFFIGIES. || Venetijs, Apud Angelum Gardanum. | M.D.LXXXXV. ||

5 Stb. in 4⁰, o. Dedic.

Einzig bekanntes Exemplar in der Ständischen Landesbibliothek in Kassel komplet. (Mitteilung des Hrn. Bibliothekars Dr. Ed. Lohmeyer.)

Inhalt:

Motetten zu 5 Stimmen.

Da pacem Domine		2	Salue Crux pretiosa		20	
Jubilate Deo	1. p.	3	Hic eſt panis		21	
Populus ejus	2. p.	4	Virtute magna	1. p.	22	
O ſalutaris hoſtia		5	Repleti quidem	2. p.	23	
Voce mea ad Dominum		6	Quanti mercenarij	1. p.	24	(1573, 51.)
Laudem dicite Deo noſtro		7	Pater peccavi	2. p.	25	
Peccavi quid faciam		8	Anguſtie mihi sunt	1. p.	26	(1573, 40.)
Parce mihi Domine		9	Deus æternæ	2. p.	27	
Ad te levavi	1. p.	10	Expectans expectavi	1. p.	28	
Miſerere noſtri Domine	2. p.	11	Et immiſit	2. p.	29	
Confitebor tibi Domine		12	Beatus homo	1. p.	30	(1573, 18.)
Juſtus es Domine		13	Longitudo dierum	2. p.	31	
Levate in cęlum	1. p.	14	Dominus ſapientia	3. p.	32	
Salus autem Domini	2. p.	15	Clamabat autem mulier		33	(1573, 45.)
Vias tuas Domine	1. p.	16 (1573, 61.)	Vſque quo Domine	1. p.	34	(1573, 47.)
Notam fac mihi	2. p.	17	Illumina oculos meos	2. p.	35	
Plange quaſi virgo	1. p.	18 (1573, 61.)	Si ignoras te	1. p.	36	(1573, 49.)
Accingite vos	2. p.	19	Surge propera	2. p.	37	
			O altitudo divitiarum	1. p.	38	(1573, 23.)
			Quis enim cognovit	2. p.	39	

Cantantibus organis	1. p. 40 (1573, 43.)	Tribularer ſi neſcirem	1. p. 50 (1573, 57.)
Biduanis ac triduanis	2. p. 41	Secundum multitudinem	2. p. 51
In die tribulationis	42 (1573, 38.)	Infelix ego A 6.	1. p. 52
Vado ad eum	44 (1573, 42.)	Ad te igitur A 6.	2. p. 53
Beatam me dicent	45	Hodie Chriſtus A 6.	54
Gaude Maria virgo	1. p. 46 (1573, 35.)	Deſcendit Ang. A 7.	55
Gabrielem Archang.	2. p. 47		
Levavi oculos meos	1. p. 48 (1573, 65.)		
Dominus cuſtodit me	2. p. 49		

Die eingeklammerten Zahlen deuten auf die frühere Ausgabe.

Bei den Motetten, die hier zum ersten Male erscheinen, ist eine genaue Untersuchung nötig, ob sie auch von Rore sind. So kommt z. B. der Text „Virtute magna" p. 22 auch in 1563 Nr. 22 unter dem Namen Porta's vor. „O salutaris" p. 5 ist in 1563 Nr. 32 mit Nasco gezeichnet. Wir wissen aus der Bibliographie Archadelt's, wo mir der Vergleich zur Hand war, wie sorglos man fremde Arbeiten einem beliebten Autor unterschob.

Die Einführung des Horns in die Kunstmusik.

Von Dr. H. Eichborn.

In älteren Zeiten waren diejenigen Blasinstrumente, welche der Akustiker Karl Emil von Schafhäutl als Lippen- oder Sprech-Schnarrwerke bezeichnet, nämlich die aus Metall (bezw. Holz) geformten cylindrischen, konischen oder konoïden Röhren, welche durch ein, die Verlängerung des Rohrs bildendes, aus drei Hauptteilen, dem Aufsatz, der Erweiterung desselben zu einem Becken oder Trichter und dem Lippen- oder Ansatz-Rand bestehendes Mundstück intoniert werden, nur dann zu höheren musikalischen Zwecken zu gebrauchen, wenn die Länge ihres Rohrs eine dem Ansatze des Bläsers erreichbare Gruppe zusammenliegender Obertöne gewährte.

An diese Beschränkung waren indessen diejenigen Formen genannter Instrumente nicht gebunden, bei denen künstliche Hilfsmittel angewendet wurden, um die Lücken zwischen den natürlichen Obertönen auszufüllen; bei diesen konnte von den höheren Obertönen abgesehen und demgemäſs ein kürzeres Rohr in Gebrauch genommen werden. Sie zerfallen in zwei Gruppen, erstens die Zinken (cornetti, cornets à bouquin) denen der aus ihrer Familie durch Verbesserung

des Bass-Zinken (cornetto torto, Cornon) entstandene Serpent zuzurechnen ist; bei ihnen geschieht die Ergänzung der Tonreihe durch am Korpus des Instruments angebrachte Grifflöcher (bezw. Klappen). Die zweite Gruppe bilden die Posaunen, bei denen die Einrichtung, das Rohr um drei Töne tiefer auszuziehen, ganz dasselbe bewirkt, was bei den Hörnern und Trompeten in diesem Jahrhundert erst durch die Erfindung der durch praktikable Ventile mit dem Hauptrohr in der Mitte verbundenen Verlängerungs-Bogen erreicht worden ist.

Hörner und Trompeten also, früher die einzigen Formen aufser den erwähnten Posaunen und Zinken, mussten ehemals so lang gebaut werden, dass sie dem Bläser zum mindesten die zusammenhängende Tonreihe vom 7. bis zum 12. Oberton hergaben. Nur unter dieser Voraussetzung konnte ihnen eine Verbindung mit anderen, eine komplete Tonreihe aufweisenden Instrumenten zu musikalischem Zusammenwirken eingeräumt werden. Baute man sie mit so kurzem Rohre, dass etwa nur der 6. Oberton hervorgebracht werden konnte, so waren zwar die wenigen vorhandenen Töne recht gut zu Signalen, Alarmrufen, kurzen Fanfaren zu verwenden, um so mehr, als sie bedeutend leichter herauskommen und heller klingen, als auf den langen Instrumenten; für die Kunstmusik war aber mit diesen kurzen konischen oder cylindrischen Tuben kaum etwas zu erreichen.

Es ergiebt sich hieraus von selbst, dass in älteren Zeiten aufser den Hörnern und Trompeten (von den Posaunen aus dem oben erwähnten Grunde abgesehen) gar keine anderen Blechblasinstrumente möglich waren. Denn erst die neue Veranstaltung der Ventil-Rohrverlängerungen gab es den Instrumentenbauern an die Hand, kurzrohrige Signal-Instrumente (Kornetts im heutigen Sinne, Flügelhörner) mit geschlossener Tonreihe herzustellen, und erst diese Neuerung führte dazu, die eben erwähnten Tonwerkzeuge auch in mittleren und tiefen Tonlagen (Alto's, Tenorhörner, Bombardons, Ventil-Posaunen u. s. w.) zu erzeugen und somit die Musik mit neuen, wenn auch nur von den alten Formen abgeleiteten und wenig selbständigen Instrumenten zu bereichern.

Das Waldhorn war um die Mitte des 17. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo die Trompete schon in der erdenklichsten Weise (freilich ohne Klappen und ohne Ventile) für die Kunstmusik ausgenützt war und ihre Technik in der einfachen Form des Rohrs den höchsten Grad erlangt hatte, ein nur zu den Zwecken der Post, des Militär- und Wachtdienstes und der Jagd verwendetes Signal-Instrument. Der Grund dieser Erscheinung ist nicht so leicht zu ermitteln, er soll hier

nach Kräften untersucht und zugleich soll festgestellt werden, was die Veranlassung zur Einführung des Horns in die Kunstmusik gegeben hat.

In einer Zeit, wo die Blasinstrumente überhaupt noch so unvollkommen waren, dass man sich bei vielen derselben mit dem beschränkten Umfange von etwa 15 nebeneinanderliegenden diatonischen Intervallen begnügte und zufrieden war, über die wichtigsten chromatischen Erhöhungen, wie cis, fis, zu verfügen, in einer Zeit, wo man über die Kunst, in den höchsten Lagen der Trompete eine Anzahl wesentlich nur diatonisch gebildeter Melodieen zuwege zu bringen, entzückt war, und wo man bei dem noch sehr unentwickelten Zustande der Bogen-Instrumente die Blas-Instrumente auch in ihrer Unvollkommenheit vor den Geigen den Vorrang behaupten sah, liefs man sich ein Instrument, welches, wie das Horn, in einer tieferen Lage gebaut, die zusammenhängenden Intervalle der Trompete viel leichter und vollkommener, als diese hergeben konnte, völlig für die Kunst entgehen. Und gleichwohl findet sich eine Stelle bei *Mersenne* (Harmonicorum libri XII, Paris bei Baudry, 1. Aufl. 1635, 2. Aufl. 1648, lib. II, prop. XVII) welche ihrer Merkwürdigkeit wegen hier mitgeteilt wird und beweist, dass man mit den akustischen Mitteln und Wirkungen des Horns wohl vertraut war. Sie lautet: „Porro sunt, qui hisce cornubus tubam adeo perfecte mentiantur, vix ut quispiam discrimen ullum agnoscat, iisdem nempe saltibus seu intervallis vehementior inspiratio progreditur, enimvero lituus quilibet ab eo sono, quem profert mollissime inflatus, hoc est a graviſſimo tono ad Diapente, hincque ad Diatessaron transitit, neque alia potest efficere intervalla minora, ut fusius tractatu de Tuba dicturi ſumus“, und kann wohl schwerlich anders übersetzt werden, als: „Ferner giebt es Bläser, welche auf diesen Hörnern die Trompete so vollkommen nachahmen, dass kaum irgendwer irgendwelchen Unterschied erkennt, denn in denselben Sprüngen oder Intervallen schreitet das stärkere Anblasen vorwärts, da ja jedes beliebige hornartige Instrument von dem Ton, den es, aufs sanfteste angeblasen, hervorbringt, das heifst vom tiefsten Tone zur Quint, von da zur Quart überspringt und keine anderen kleineren Intervalle erzeugen kann, wie wir ausführlicher in der Abhandlung von der Trompete sagen werden.“ Den eigentlichen Grundton übergeht hier Mersenne, da er erstens das akustische Gesetz der Obertöne nur unvollkommen kennt, und zweitens dieser Ton auf den fraglichen Instrumenten nur äufserst schwer angiebt und wahrscheinlich den meisten Bläsern der damaligen Zeit ganz unbekannt war. Aus der angeführten interessanten Stelle erhellt ferner, dass den Musikern

jener Zeit die Erkenntnis der Natur des Horns ganz ferne lag, denn sie sehen offenbar das Horn als ein viel unvollkommeneres Tonwerkzeug an, als die Trompete, dem man als etwas besonderes nachzurühmen glaubt, dass es von einigen wenigen mit Glück zur Kopierung der Trompete ausgenutzt wird. Dies aber bestätigt meine Vermutung, dass die Unvollkommenheit der technischen Herstellung des Horns Schuld an der Vernachlässigung desselben getragen habe.

Das, was den Instrumentenmachern Schwierigkeiten bei der Anfertigung der Hörner bereitete, war, die konische Gestalt des Rohrs in gröfserer Länge auszuführen. Mit dem cylindrischen Rohr der Tromba wussten sie sich gut abzufinden. Sie behielten den Cylinder bis unmittelbar an das Schallstück bei und liefsen das Rohr sodann konoïdisch sich zu dem im Vergleiche zur heutigen Gestalt auffallend kleinen Schalltrichter erweitern; an den Biegungsstellen, deren bei der älteren stereotypen Form des Instruments immer vier sind, halfen sie sich bei ihrer Unkenntnis des Verfahrens, das Rohr zum Zwecke des Biegens mit Blei auszugiefsen, durch Auflötung kleinerer Abschnitte, die auch vom eigentlichen Rohr trennbar hergestellt zu werden pflegten, „ut plerumque dissolvi queant ad Tubicinum peregre proficiscentium laborem atque ipsius Tubae conservationem,“ damit also Trompeter auf Reisen das Instrument zu besserer Schonung desselben zerlegt mit sich führen können, wie Père Mersenne (a. a. O.) bei Abbildung einer solchen Trompete und Erläuterung der Konstruktion bemerkt. Noch bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts wurden die lang ausgebauten Trompeten nach dem eben besprochenen Schema gefertigt. Die meistenteils festgelöteten Aufsätze oder Kapseln hatten den Zweck, das Rohr gegen Bruch zu schützen, welches man nicht in seiner ganzen Länge, wie es heutzutage geschieht, aus einem zusammenhängenden Stücke zu formen verstand, sondern aus einzelnen, durch die Überlötungen verbundenen Abschnitten zusammenstückelte. Dieses Verfahren hat sich durch Jahrhunderte erhalten;*) die Bilder beim Virdung zeigen es ebenso, wie hundert Jahre später die im Praetorius und noch eine, in meinem Besitze befindliche, 1762 in Ellwangen gebaute Trompete ist um kein Haar anders fabriziert. Eine andere, namentlich in älterer Zeit übliche Form der Trompete ist die Bauart in Gestalt eines dreifach auseinandergebogenen Rohrs, dessen mäandrische Krümmungen ohne jede Verbindung weit von einander

*) Ganz in derselben Weise verfuhr man beim Bau der Posaunen, stellte auch die Aufsatz-Bogen (Krummbögen) mit solchen aufgelöteten Kapseln her.

abstehen und übrigens auch die oben beschriebenen übergelöteten Aufsätze tragen. Eine solche Trompete bildet Virdung in der „Musica getutscht" ab und nennt sie Thurner- (Thürmer-) Horn. Dieses Instrument erinnert jedoch in nichts an ein Horn; das Rohr verläuft von oben bis zum Schallende rein cylindrisch und hat beinahe dieselbe Länge, wie die daneben abgebildete Feld-Trummet, die sich ihrerseits durch nichts, als ein dickeres Rohr von der ebenfalls dargestellten Clareta unterscheidet.

Die bei *Virdung*, *Prätorius* und *Mersenne* abgebildeten Jagdhörner (ältere Namen: Jäger-Horn, Acher-Horn, Kuh-Horn, Rüden-Horn, Hift-Horn, Harst-Horn, Jäger-Trommet u. s. w.) unterscheiden sich im Bau kaum von einander, ihre Formen verraten eine ganz unentwickelte Technik. Im wesentlichen sind zwei Formen zu unterscheiden: die Kuhhorn- (Trinkhorn-) Form bei kurzem Rohr und die Schnecken-Form bei langem Rohr. Schon das Durcheinanderwerfen der Namen Horn und Trompete beweist, dass der Unterschied zwischen diesen Instrumenten sich noch kaum ausgebildet hatte. Die konische Formung des Hornrohrs ist sehr ungenügend ausgeführt und macht bei längerem Rohr, wo sie dem Erzeuger Schwierigkeiten bereitet, dem Cylinder Platz, ein Schallbecher ist mitunter gar nicht vorhanden, indem das Rohr ohne Ausbiegung abschneidet, ein in akustischer Hinsicht sehr wichtiges Moment, welches allein den mangelhaften Ton dieser alten Instrumente beweist, denn hauptsächlich durch die Ausbuchtung am Schallende wird dem Klange Fülle und Rundung aufgeprägt. Die Schwierigkeit der Krümmung bei langem Rohre wurde dadurch umgangen, dass man die Windungen unmittelbar aneinander lötete, so dass sich die vollständige Figur einer Schnecke ergab. Die Mundstücke der Hörner kamen vollständig mit denen der Trompeten überein, und es scheint mir gewiss, dass erst viel später, als das Horn längst ins Orchester eingeführt war und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Anwendung der Deckung des Schallbechers mit der einen Hand des Blasenden Versuche zur Ergänzung der Naturtöne und in konsequenter Folge auch zur Veredelung des Tones gemacht wurden, Versuche auch an den Mundstücken zur Abschleifung des bekannten kritischen Winkels an der Übergangsstelle vom Becken zum Aufsatzstücke führten, dessen gänzliches oder nahezu gänzliches Fehlen das Mundstück des heutigen Waldhorns kennzeichnet.*)

*) Von den Franzosen wird dieser Winkel im Mundstücke „grain" genannt: „la partie la plus rétrécie de l'intérieur de l'embouchure, par laquelle les vibrations

In vielen Lexicis und anderen Werken begegnen wir der stereotypen, übrigens aber nicht näher begründeten Notiz, dass man zuerst im Jahre 1688 zu Paris die Jagdhörner kreisrund gebaut habe, woran die Mitteilung geknüpft ist, ein böhmischer Graf *Spörken* habe das Horn bei seinem Aufenthalt in Paris in dieser Form kennen gelernt, mehrere Exemplare mit nach Hause genommen und seine Jäger oder Diener darauf einüben lassen; dies sei der Anstofs zur Vervollkommnung des Instruments gewesen, welches nun von Böhmen aus sich nach Deutschland verbreitet, Eingang in die Kapellen gefunden habe und später im nächsten Jahrhundert in verbesserter Form und Behandlung nach Frankreich zurückgekehrt sei, auch dort in der höheren Musik Aufnahme findend. *C. v. Schafhäutl* erzählt, ohne seine Quelle anzugeben (in einem umfangreichen Aufsatze, abgedruckt in Nr. 52 der Allgem. Musik-Zeitung vom 27. Dez. 1882, der eine Menge wertvolles akustisches Material, leider ohne Ordnung bunt durcheinander gewürfelt, enthält und auf eine ermüdend breite Beschreibung der von den berühmten Instrumentenbauern *V. F. Cervený & Söhne* in Königgrätz erzeugten Formen von Blechblasinstrumenten hinausläuft, die nicht, wie Schafhäutl annimmt, oder doch nur zum kleinsten Teil selbständige Erfindungen sind) dass ein Pariser Instrumentenmacher 1660 auf den Einfall gekommen sei, seine Hornröhren mit Blei auszugiefsen. Zugleich bemerkt er an derselben Stelle: „Die Alten hatten schon in einen Halbkreis gekrümmte Hörner; die Kunst, das Rohr zu krümmen, war aber wieder verloren gegangen, denn Röhren aus Silber oder Messing liefsen sich nicht krümmen ohne abzuknicken.“ Etwas unklar drückt sich über denselben Punkt C. Billert in dem Art. Horn im grofsen Mendel'schen Lexikon aus: „Ob nun die Windung des Horns die Buccina (bei den Römern) bewirkte und eine Verlängerung der Schallröhre den vollen Kreisabschluss forderte, ist bisher nirgend in Betracht gezogen, scheint jedoch in einer geschichtlichen Entwickelungsgeschichte (sic!) des Horns beinahe notwendig (also doch nicht ganz notwendig!) sowie darüber Gewissheit zu erlangen: ob die Römer ihre gebogene Tonröhre der Buccina gossen oder schmiedeten; die Etrusker scheinen das erstere gethan zu haben.“

In welcher Weise die antiken Völker ihre Instrumente hergestellt haben, scheint mir für die Geschichte unserer heutigen Blech-Ton-

---

formées dans le bassin se communiquent à la colonne d'air, soit en se brisant contre un angle pour produire l'éclat, soit en se glissant sur l'angle arrondi pour produire la douceur.“ V. C. Mahillon, Elements d'acoustique. Brüssel 1874.

werkzeuge von sehr untergeordneter Wichtigkeit. Auch die Jagdhörner der mittleren Zeit können uns nur interessieren, insoweit sich aus ihnen das Waldhorn im heutigen Sinne gebildet hat. In letzterer Hinsicht aber kann wohl kein Zweifel darüber walten, dass technische Verbesserungen im Bau der Hörner veranlasst haben, das Instrument für die Kunst in Gebrauch zu nehmen.

Wenn wir die feststehende Thatsache, dass das Horn am Ende des 17. Jahrhunderts anfing, sich in den Kapellen einzubürgern, mit der Tradition von dem um dieselbe Zeit verbesserten Bau des Horns zusammenhalten, so müssen wir zu der Annahme gelangen: dass wirklich in der angegebenen Zeit zuerst musikalisch brauchbare Jagdhörner hergestellt wurden.

Im übrigen sind die oben wiedergegebenen Nachrichten über diesen Punkt offenbar unrichtig, denn erstens sind kreisrund geformte Hörner schon Jahrhunderte früher gebaut worden, wie sich aus zahllosen Werken der Plastik und Malerei, aus Wappen u. s. w. nachweisen lässt, zweitens war das Horn schon vor 1660 in Frankreich als Instrument bis zu einem gewissen Grade der Technik gediehen, wie die Angabe des Père Mersenne von der Fertigkeit einzelner, auf dem Horn dasselbe zu leisten, was man der Trompete abverlangte, und eine weitere Nachricht bei ihm von der Vereinigung von vier Jagdhörnern zur Ausführung kleiner Stücke beweist. Die Annahme der technischen Ausbildung des Instruments in Böhmen läuft mithin auf eine Fabel hinaus, wenn auch dort das Horn ehemals viel traktiert worden ist und die böhmischen Hornisten im vorigen Jahrh. grofsen Ruf hatten.

Nach allem vorliegenden Stoffe wird man zu der Hypothese gedrängt, dass man, und aller Wahrscheinlichkeit nach in Frankreich, um 1660 begonnen habe, Hörner in tiefer Lage mit verbessertem Conus des Rohrs und verbessertem Schalltrichter, ungefähr in der tiefen F-Stimmung, herzustellen, deren Klang und zusammenhängende Tonreihe in der Höhe so weit mit der Trompete wetteifern konnte, dass man kein Bedenken trug, das Instrument neben und anstatt der Trompete im Orchester zu verwenden.

Was es war, was den Anstofs zur Verbesserung der Technik gab, welcher Meister damit den Anfang machte, ob die Erfindung, die Röhren der Metallinstrumente mit Blei oder anderem leicht flüssigen Metall auszugiefsen, sie dann beliebig zu biegen und endlich das Metall wieder auszuschmelzen, mit dem verbesserten Hornbau in Zusammen-

hang steht und in welchem, das alles sind Fragen, die sich in Ermangelung aller positiven Anhaltspunkte im geringsten nicht beantworten lassen. Um 1780 blühte in Paris Meister *Raoux,* damals als der erste Waldhornmacher geltend; seine Vorfahren hatten über ein Jahrhundert dort das nämliche Gewerbe geübt. Waldhörner von der Firma *Raoux* in Paris sind aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts im bayr. National-Museum in München aufbewahrt; sie zeigen aber im wesentlichen ganz die moderne Form und erinnern nicht im geringsten mehr an die Schnecken-Hörner, die Mersenne noch 1648 abbildet. Die Einführung des Horns in die Kapellen von *Wien* und *Dresden* fällt in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts; die Kreise, in denen sich die Technik auf dem neu verbesserten Jagdhorn ausbildete, können keine anderen gewesen sein, als die Jägerei hoher Herren, denen die verbesserten, sicherlich damals recht kostspieligen Instrumente zuerst zugute kamen. Rechnen wir immerhin ein paar Jahrzehnte auf diese Ausbildung und die weitere Verbreitung des Instruments, dessen neue Konstruktion zwischen 1650 und 1700 fallen muss, so werden wir ungefähr auf das Jahr 1680 geführt, also auf die Zeit, welche in jener erwähnten alten musikhistorischen Tradition überliefert ist. Das, was uns von der Instrumentenmacher-Familie *Raoux* bekannt ist, legt die Frage nahe, ob nicht vielleicht innerhalb dieser zuerst das verbesserte Horn erzeugt wurde. Eine gründliche Geschichte des Pariser Instrumentenbauer-Gewerbes könnte allein Aufschluss darüber geben, vielleicht auch erhaltene Exemplare des Instruments aus den Jahren 1660 bis 1680.

Bezüglich meiner Annahme über die Stimmung will ich nur noch angeben, dass die Rohrlänge des längsten bei Mersenne abgebildeten Horns ungefähr 2 m beträgt, was mit der damals sehr gangbaren tiefen *D*-Trompete ziemlich übereinkommt. In dieser Tonlage war allerdings das Horn mit der Trompete wenig konkurrenzfähig, die nach Praetorius' Angabe mit Krummbogen bis B-basso herabgestimmt ward. Hatte man jedoch erst einmal das Horn noch eine Quart tiefer ins *F* gebracht, so konnte es an Leistungsfähigkeit die Trompete aus dem Felde schlagen, zumal mit einem scharfwinkligen Kessel-Mundstücke intoniert und schon durch sein konisches oder doch konoïdes Rohr leichter angebend und mehr Ausdauer verbürgend.*)

*) Mattheson schreibt 1713 aus Hamburg über das Horn: „dass das Corno da caccia schon sehr en vogue gekommen; die brauchbarsten haben *F* als Stimmung. Sie klingen auch dicker und füllen besser, als die übertäubenden und schreienden Clarinen, weil sie um eine Quinte tiefer stehen.

In diesem Sinne, als Konkurrenz-Instrument der Trompete und als Ersatz für dieselbe, hat nun das Horn, aufser anderen auch von Bach und Händel (in F- und D-Stimmung) ganz nach Analogie der Clarin-Trompete verwendet, so lange gedient, bis ihm um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch Einführung der gestopften Töne der eigene Charakter im scharfen Gegensatze zur Trompete aufgeprägt wurde.

Ein unbekanntes Sammelwerk.

Das british Museum in London hat vor kurzem bei einer Versteigerung älterer Werke folgendes bisher unbekannte Sammelwerk erworben:

ALTO | LA GLORIA MVSICALE | Di diuersi Eccellentissimi Auttori: a cinque Voci. | [Wappen.] || In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. 1592. | Quarto. 14 Bll. sig. [C-] — (I6). Auf Bl. 2. „All' Illvstrissimo mio Signore, & Padrone osseruandissimo, Il Signor Conte Mario Bevilacqva.“ Datiert Di Ferrara il di vltimo di Febraio 1592, und unterzeichnet mit: ‚Filippo Nicoletti‘.

Inhalt (à 5 voci):

1. Ruggier Giovanelli: Tu nascesti di furto.
2. Giovanni Croce: Se da voi m'allontano.
3. Hippolito Fiorino: Dolci sospiri.
4. Paolo Isnardi: La mia bella guerriera.
5. Girolamo Belli: Vola calda l'amor.
   „ Ahi perche l'uccide te. 2 da parte.
6. Giovan Giacomo Gastoldi: Opra la bella tua.
   „ O che morte gradita. 2 da parte.
7. Conte Alfonso Fontanelli: Com' esser puo mia vita.
8. Luzzasco Luzzaschi: Tra le dolcezze e l'ire.
9. Filippo Nicoletti: Volete voi mia si ta.
10. Giulio Belli: Ha L'aura il crin d'orato.
11. Innocente Alberti: Parto da voi ben mio.
12. Filippo Nicoletti: Caro augelletto.
13. Paolo Bellasio: Quel dolcissimo bacio.
    „ E s'uidi voi cor mio. 2 da parte.
14. Paolo Virchi: Copre Madonna ad arte.
15. Luca Marenzio: Copia di donne altera.
16. Ruggier Giovanelli: Io segue l'orme invano.
17. Giulio Belli: Perche v'allontamate.
18. „ Sospirò la mia donna.
19. Giulio Heremita: Cara la vita mia. à sei voci.

Wm. Barclay Squire.

Mitteilungen.

* Leibniz, der grofse Leipziger Philosoph, hat im Allgemeinen nicht viel über die Musik sich ausgelassen. Nur in einer kleinen deutsch geschriebenen Schrift „Von der Weisheit", ungefähr aus dem Jahre 1695, kommt er auf sie zu sprechen. Weisheit, sagt er da, sei nichts anderes als die Wissenschaft der Glückseligkeit. Worin diese bestehe, merke man nicht allezeit, doch werde es von unserem Gemüte, obschon nicht von unserem Verstande, empfunden. Dann sagt man: „es ist ich weifs nicht, was", so mir an der Sache gefällt; das nennet man Sympathie. Aber diejenigen, die der Dinge Ursache folgen, finden den Grund zum öftern. „Die Musik giebt dessen ein schönes Beispiel. Alles was klingt, hat eine Bebung oder hin- und hergehende Bewegung in sich, wie man an den Saiten sieht, und also was klinget, das thut unsichtbare Schläge; wenn solche nun nicht unvermerkt, sondern ordentlich gehen, und mit gewissen Wechsel zusammentreffen, sind sie angenehm, wie man auch sonst einen gewissen Wechsel der langen und kurzen Silben und Zusammentreffen der Reimen bei den Versen beobachtet, welche gleichsam eine stille Musik in sich halten und, wenn sie richtig, auch ohne Gesang angenehm fallen. Die Schläge auf der Trommel, der Takt und die Kadenz in Tänzen und sonst dergleichen Bewegungen nach Mafs und Regel haben ihre Angenehmlichkeit von der Ordnung; denn alle Ordnung kommt dem Gemüte zu statten, und eine gleichmäfsige, obschon unsichtbare Ordnung, findet sich auch in den nach Kunst verursachten Schlägen oder Bewegungen der zitternden oder bebenden Saiten, Pfeiffen oder Glocken, ja selbst der Luft, so dadurch in gleichmäfsige Regung gebracht wird, die denn auch ferner in uns vermittelst des Gehörs einen mitstimmenden Wiederschall machet, nach welchem sich auch unsere Lebensgeister regen. Daher die Musik so bequem ist, die Gemüter zu bewegen, obgleich insgemein solcher Hauptzweck nicht genugsam beobachtet noch gesucht wird."

Leipzig. R. Kade.

* Abraham Weifshan oder Winsheim, ein Lautenist am kurf. Hofe in Dresden, ist derselbe, der in den M. f. M. p. 54 als Lautenist Abraham verzeichnet ist. Diesem Abraham Winsheim befiehlt Kurfürst August am 2. Januar 1584 eine ihm in Verwahrung gegebene, mit Perlmutter überzogene verdorbene Laute an den Musikus Joachim Stumpfeld auszuantworten (K. S. Hauptstaatsarch. Copial 492, 196b u. 197). Am 11. April 1559 unterschreibt er sich in einem Dokumente (ib. Loc. 7309, Kammersachen: 1599 II, 119b) mit Weifshan und war noch im August 1611 am Leben (ib. Loc. 8575 Briefe etc.). Er hatte viele Kinder und erhielt öfters Gnadengeschenke. Als der Kantoreiknabe Simon Affe 1582 mutiert hatte, kam er auf kurfürstl. Befehl in Weifshan's Lehre auf 2 Jahre gegen eine Jahreszahlung von 25 Thlr. Kostgeld (ib. Cop. 476, 4b). — Noch sei bemerkt, dass der oben genannte Stumpfeld oder Stumpfell Basssänger am kurf. Hofe war.

Dresden. Dr. Theodor Distel.

* Die erste deutsche Oper in Leipzig wurde am 8. Mai 1693 in dem am Brühl in den Monaten März und April zuvor „am unteren Zimmerhofe" erbauten Opernhause aufgeführt. „Gemalte" Anschläge, welche auch den Inhalt des Singspiels meldeten, waren zuvor allüberall in der Stadt angeschlagen worden. (Vergl. Vogel: Annal. Lips. 1714, S. 883.) Wie wir aus Fürstenau's 1. Bd. zur Geschichte der Musik Dresdens S. 315 wissen, war der Unternehmer Nicolaus Adam Strungk,

welcher von seinem Herrn, dem Kurfürsten Johann Georg IV. zu Sachsen, auf Ansuchen die Erlaubnis erteilt erhalten hatte, auf eigenes Risiko und mit fremden Musikern, sowie Dirigenten auf den Leipziger Messen das deutsche Singspiel (Operetten) zu kultivieren. Der genannte Kurfürst hatte Strungk zu dem Baue 400 Stämme Bauholz zugesagt, doch als dieser (vor dem 27. Juli 1701) gestorben war, meldete seine Witwe, Christine, dass bisher erst 100 Stück geliefert worden seien. (K. S. Hauptstaatsarchiv III, 104, Fol. 20, Nr. 10, Bll. 273 ff.) Weiteren Nachforschungen ist es geglückt, auch in Erfahrung zu bringen, wie die erste Oper, die Strungk an obigem Datum aufführte, hiefs. Es war seine Alceste, Text von Paul Thienich Lehrer an der Thomasschule zu Leipzig, nach dem italienischen Originale des Aurelio Aureli bearbeitet. Die Frau des Dichters wirkte bei der Aufführung als Sängerin mit. (Vergl. N. Archiv f. Sächs. Gesch. V, 116 ff. und die daselbst angezogene Literatur.) Derselbe.

* Drei Kompositionen des Musicus *Jodocus Winsheim* zu Erxleben (1624). Unterm 6. April 1624 schickte der „Musicus und Director" zu Erxleben, Jodocus Winsheim („Thuring.") an den Kurfürsten Johann Georg I. zu Sachsen (Orig. des Überreichungsschreiben mit Siegel im K. S. Hauptstaatsarchive: Locat 7328, Kammersachen 1624, Bl. 80) „Drei schöne ausbündige geistliche musikalische Kirchengesänge mit 10, 8 und 5 Stimmen", welche mit „anmutigen Intervallen und Clauselen *harmonice* orniret und getzieret", soeben im Drucke erschienen waren. Als Motiv seiner Widmung giebt er an, dass er gehört habe, der Kurfürst solle „sonderliche Lust und Gefallen zu dieser hochlöblichen freien Singekunst haben und tragen." — Bei dem Bombardement Dresdens, am 18. Juli 1760, wurde das Prinzenpalais (Ständehaus) zerstört und hiermit alle Musikalien der kurfürstl. sächs. Kapelle vernichtet; daher kommt es, dass sich alle Geschenke oder Überreichungen von Kompositionen aus älterer Zeit nicht mehr vorfinden, die man sicher zu finden erwartet. Derselbe.

NB. In dem in M. f. M. 8, 115 von Kade mitgeteilten Aktenstücke von Utendal (Wtendal steht in demselben) muss es Zeile 8 v. u. statt des falsch gelesenen Namens Kramero, Echamer heifsen. (Origin. mit Siegel ebd. Locat 8524; IV, 214/5.) Derselbe.

Ehrensberger, Hugo: Bibliotheca liturgica Manuscripta. Nach Hds. der Grofsherz. Badischen Hof- und Landesbibliothek von ... Mit einem Vorworte von Wilhelm Brambach. Karlsruhe, Ch. Th. Groos 1889. 8°. (Preis 2,50 M.) 1 Abbildg. aus dem 15. Jahrh., IX und 84 S. mit dreifachem Register. Der Stoff ist in 23 Abteilungen zerlegt, wie Psalterien, Antiphonarien, Hymnarien, Lectionarien u. s. w. Hds. mit Melodieen sind reich vorhanden. — Es wird hier zum erstenmale dem Bücherfreunde, Bibliographen und Bibliothekar ein systematischer und praktischer Wegweiser zur Bestimmung von liturgischen Handschriften der römischen Kirche geboten. Über den Inhalt der Schrift, welche auch für christliche Archaeologie, allgemeine Kunst- und Kulturgeschichte von Wichtigkeit ist, giebt folgende Stelle des Vorwortes vom Oberbibliothekar Dr. W. Brambach Auskunft: Betrachten wir die Herstellungszeit dieses Handschriftenschatzes, so begegnen uns Schriftstücke aus der vorkarolingischen Zeit bis hinab zum 18. Jahrhundert, so dass wir die Entwickelung von mehr als einem Jahrtausend vor uns haben. Schon als ich im „Psalterium" die allgemeinen Gesichtspunkte für bibliographische Behandlung der liturgischen Bücher aufzustellen suchte und bei den besten Kennern — von katholischer, wie protestantischer Seite — Beifall fand, fasste ich den Plan, eine Beschreibung jener liturgischen Handschriften zu veröffentlichen. Wirklichen Erfolg

von dem Unternehmen konnte ich mir jedoch nur versprechen, wenn ein erfahrener Theologe den Inhalt der überaus mannigfaltigen Schriftwerke prüfte. Hierzu hat sich nun glücklich ein durch Studium und kirchliche Übung befähigter Gelehrter gefunden. Herr Professor Hugo Ehrensberger hat unsere liturgischen Handschriften nach ihrer inneren Anlage untersucht. Auf meinen Wunsch hat er für jede einzelne Buchgattung deren allgemein gültige Kennzeichen zusammen gestellt und auch solche angegeben, welche einem Theologen selbstverständlich scheinen müssen, damit allen Bibliographen, nicht nur theologisch gebildeten, sondern auch Laien, hier ein verständliches Hilfsmittel zum Erkennen und Bestimmen von liturgischen Schriften geboten werde. Es schien mir ein solches Verfahren deshalb notwendig, weil diese Schriftwerke oft namenlos auftreten und durch die Vielgestaltigkeit ihres Inhaltes auf den Laien verwirrend wirken. Man begegnet, selbst bei Gelehrten, der Ansicht, dass der Inhalt liturgischer Bücher sehr oft ohne Interesse sei, dass diese mehr paläographischen und kunstgeschichtlichen Wert hätten. Doch lassen sich auch für ihre inhaltliche Bedeutung recht gewichtige Namen und Zahlen ins Feld führen. Ich will nicht davon reden, dass der Theologe, sowohl der protestantische wie der katholische, über die Geschichte seiner Liturgie sehr im Unklaren bliebe, wenn er die vortridentinischen Kirchenbücher nicht mehr einsehen könnte. Auch was die liturgischen Bücher als Quellen für die Geschichte der Dogmen, der Seelsorge, für unsere Kenntnis der lateinischen Poesie, der kirchlichen und profanen Musik im Mittelalter zu bedeuten haben, ist von nicht geringerem Belang, als ihre Ausstattung in Schrift und Bild. Wohl aber möchte ich auf den Nutzen hinweisen, welchen die sprachlichen und historischen Wissenschaften aus diesen Büchern ziehen. Hier begegnen uns in den vorzüglichsten Handschriften, neben der Bibel, die letzten Vertreter der klassischen und die ersten Begründer der mittelalterlichen Latinität: nach römischem Brauche allein sind von Augustinus 158 gröſsere Lesestücke, von Ambrosius 76, von Hieronymus 49, von Leo dem Groſsen 33, von Gregor dem Groſsen 83 in die Nokturnalgebete übergegangen. Für die Textkritik bieten letztere neben der sonstigen Überlieferung die beste Hilfe. Noch erheblicher sind für die geschichtliche Forschung die reichen liturgischen Sammlungen der Vitae Sanctorum. Wie wäre es mit deren Texten bestellt, wenn sich nicht die mittelalterlichen Lektionarien (Passionalien, Legendarien, Martyrologien) erhalten hätten! Ein Blick auf die neuen Arbeiten der Bollandisten wird hier das Richtige lehren. Kurz, ein Bibliothekar, welcher für die liturgischen Bücher seiner Anstalt sorgt, darf überzeugt sein, dass er nicht nur seine Pflicht als Verwalter eines anvertrauten Gutes erfüllt — und eines Gutes, das buchhändlerisch bekanntlich sehr hoch geschätzt wird — sondern dass er auch in den Dienst der Wissenschaft getreten ist.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung von *Breitkopf & Härtel* in Leipzig Nr. 26, März 1889. Enthält die Anzeige der Gesamtausgabe der Werke *Johann Strauss'* von seinem Sohne Johann herausgegeben nebst einer kurzen Biographie; *Edgar Tinel*'s Werke nebst einem biographischen Abriss und seinem Portrait. — Neue Kompositionen von *Jean Louis Nicodé*. — Billige Lieferungsausgabe von Beethoven's Werken. — Verzeichnis der Aufsätze in der Vierteljahrsschrift. — Musikalische Paläographie, ediert von den Benediktiner-Patres von Solesmes. — Fortsetzung der Werke von Grétry, Palestrina, Frz. Schubert, Heinr. Schütz. — Bericht über erschienene Musikalien Sept. 1888 bis Febr. 1889. — Bericht über erschienene Bücher in demselben Zeitraume. — 6 Berichte über Ausgaben von Gesellschaften in Kopenhagen, Stockholm, Amsterdam, London, Paris und unsere eigene.

* Moritz Fürstenau ist am 27. März, noch nicht 65 Jahr alt, gestorben. In ihm verliert die historische Musikwissenschaft einen eifrigen Förderer. Er war der Erste, der die Musikgeschichte auf die archivarische Quellenforschung hinwies und seine beiden in diesem Sinne abgefassten Werke über die Dresdener Musikkapelle von 1849 und 1861 werden stets dem Historiker eine wertvolle Quelle sein. Wenn auch, besonders im erstgenannten Werke, die Namen oft so verstümmelt sind, dass deren Auffindung im Archive eine Unmöglichkeit ist und eine Neubearbeitung dringend notwendig wäre, so bleibt ihm stets das Verdienst, die erste Anregung gegeben zu haben. Manches hat er selbst durch spätere kleinere Aufsätze im Archiv für die sächsische Geschichte und in den Monatsheften verbessert, doch dabei versäumt, auf die Unrichtigkeiten in seinen älteren Werken hinzuweisen, so dass dem Historiker die eigene Prüfung nicht erspart wird. Auch bei Gründung der Gesellschaft für Musikforschung war er einer der Ersten, der sich ihr freudig anschloss und nach allen Seiten hin kräftig für das Gedeihen derselben eintrat.

* *Richard Bertling*, Lager-Katalog Nr. 7 (in Dresden-A., Johannesplatz) enthält eine reichhaltige Sammlung Musik-Literatur und Musikalien, Autographe und Porträts, unter denen sich manche seltene Pièce findet.

* *Leo Liepmannssohn* in Berlin W., 63 Charlottenstr. I. Verzeichnis der Musik-Autographen-Sammlung des verstorbenen Sig. Egidio Francesco Succi (aus Bologna), welche im Geschäftslokal am Montag, den 6. Mai 1889 u. ff. von 10 Uhr morgens ab öffentlich versteigert wird. Enthält viel wertvolle Pièçen.

* Anfragen. 1. Lässt sich in der Papierfabrikation das Jahr annähernd bezeichnen, in dem man das bis dahin gelbe Papier weifs zu färben verstand? Es wäre dies ein vortreffliches Hilfsmittel, die Zeit manches Druckes bestimmen zu können. — 2. Die in Cerretto's Prattica musica verzeichneten neapolitanischen Komponisten (siehe M. f. M. 13, 161 Nr. 6, 19 u. f.) tragen mitunter auch die Bezeichnung „Napolitano et Hedomatario". Was kann das letztere Wort wohl bedeuten? Du Cange's Glossar und alle anderen bekannten Nachschlagewerke versagen den Dienst bei dem Worte.

* Das Register zu den zweiten zehn Jahrgängen ist im Druck und kann je nach Umständen bald vollendet sein.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Verfasst von Dr. R. Kade. Bog. 1.

* Quittung über eingezahlte Beiträge bis zum April von den Herren: C. Lüstner, G. Maske, A. Morsch, P. Runge, Dr. Schletterer, W. Weber.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang.
1889.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Codex Mus. Ms. Z 21 der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

(Rob. Eitner.)

Ein Chorbuch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in kl. hoch Fol. von 265 Blättern und einigen weifsen Vor- und Schlussblättern in starke Holzdeckel mit Lederrücken gebunden. Ausgezeichnet erhalten. Schrift fast durchweg von einer Hand. Fétis schreibt in dem Artikel Isaak (Biogr. univ. 2. Aufl., Bd. 4, p. 401) 2. Spalte am Ende: „J'ai vu en 1849 à la bibliothèque de Halberstadt un manuscrit in folio contenant des compositions d'anciens maîtres allemande, parmi lesquelles se trouvent" (folgt die Aufzählung von 4 Gesängen von Isaac). „Ces quatre pièces portent l'inscription: *Ysaac de manu sua* il est remarquable que la notation de ces morceaux est en effet différente de celle du reste du volume." Herr Otto Kade in Schwerin beruft sich in seinem Artikel *Isaac* in der Allgemeinen deutschen Biographie (Leipzig, Duncker & Humblot) auf Fétis und frägt, wo der Codex wohl geblieben ist? Codex Z 21 der Kgl. Bibliothek zu Berlin ist dieser Codex und wohl das gröfste Kleinod in der Abteilung für Musik. Die Bibliotheks-Verwaltung teilte mir auf meine Anfrage über die Erwerbung desselben mit, dass sie ihn einst von der Antiquarhandlung von Butsch in Augsburg erworben hat. Trotzdem der ganze Notenbestand der Halberstädter Kirchenbibliothek (nur wenige Reste sind heute noch vorhanden) schon durch Dehn's Vermittelung der Kgl. Bibliothek in Berlin abgegeben werden musste, so ist doch Manches — und wie man sieht sehr Wertvolles — einen anderen

Weg gegangen.*) Dass der Codex Z 21 und der Halberstädter Codex, wie ihn Fétis bezeichnet, ein und derselbe ist, erkennt man aus dem untrüglichen Zeichen der Worte: „Ysaac de manu sua“, die sich auf Fol. 8, dem 1. Tonsatze, Fol. 256 v und auf der Rückseite des Schlussdeckels auf dem aufgeklebten Notenblatte befinden. (Fétis' Angaben sind zum Teil nicht richtig.) Diese 4 Worte geben dem Codex ein noch erhöhtes Interesse und man frägt sich nur, wie kommt so ein Codex nach Halberstadt? Doch die Schicksale eines Buches sind oft noch wunderbarer als die manches Menschen. Die Worte „Ysaac de manu sua“ sind von anderer Hand und blasserer Tinte als das Übrige geschrieben und man könnte daher den Codex durchweg als von Isaac's Hand herrührend bezeichnen, wenn nicht das leidige „aber“ sich auch hier wieder einschliche. Der letzte aufgeklebte Tonsatz „In gottes namen faren wir“ und der auf Fol. 256 v, die beide auch obige Bezeichnung tragen, sind nämlich von derselben Hand und mit derselben Tinte geschrieben wie die 4 Worte und somit haben wir 2 Handschriften mit „de manu sua“ vor uns. Welche ist nun die von Isaac? Kann man überhaupt noch einen Wert auf die Bezeichnung legen? Meiner Ansicht nach: Nein. Doch dies abgerechnet, enthält der Codex so kostbare Schätze, dass er uns ebenso wert mit und ohne Isaac's Handschrift ist. Ich möchte übrigens nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass der Gesang unter Nr. 137, Fol. 248 v auf Nürnberg hinweist und die Gesänge auf St. Sebaldus ebenfalls auf Nürnberg deuten. Ferner wird der deutsche Ursprung des Codex durch die vorwiegend deutschen Komponisten und die, wenn auch nur spärlich eingestreuten deutschen Lieder gekennzeichnet.

Um denselben allgemeiner bekannt zu machen, denn er scheint bisher, aufser von mir, noch von niemandem benutzt worden zu sein, teile ich ein genaues Inhaltsverzeichnis mit und verweise zugleich auf die in den M. f. M. 16 zu Nr. 1 mitgeteilten Facsimile, betitelt: Studien beim Lesen von Handschriften, unter denen sich besonders S. 8 viele Wiedergaben aus obigem Codex befinden. Der kürzeren Bezeichnung halber bediene ich mich bei Hinweisungen darauf nur der Worte „siehe Studien“. Noch sei erwähnt, dass sich eine Jahreszahl nur auf Fol. 161 mit der Bezeichnung „95“ vorfindet, dass aber der Charakter der Schrift (Text und Noten) ohne jeglichen Zweifel

*) So z. B. wurden alle Schriften auf Pergament auseinander genommen und das Pergament zum Einbinden von Büchern benutzt, wie mir um 1869 der dortige Bibliothekar selbst erzählte.

dem 15. Jahrhundert angehört, und zwar dem letzten Drittel, wie sich ein Jeder selbst aus den wenigen Proben in den Studien S. 2 unten und S. 8 überzeugen kann.

Inhaltsverzeichnis
in der Ordnung der Tonsätze im Codex.

1.*) Ysaac de manu sua. Missa 4 voc. Fol. 8. (Disc. g . a h c . h a g a h.)
2. Missa 4 voc. Fol. 11. (Disc. g . b a g f g e f.)
3. Trium überschrieben, ohne Text. Fol. 16 v. (8/1 **) f . g a h a g f g a.)
4. Missa 3 voc. Fol. 17. (12/1 g b g . f e d g f g.)
5. Missa paschale, 4 voc. Fol. 22 v. (4/1 g a c" a g f d f g a.)
6. Fa mi fa re ut (nach dem Index, ohne Text), 3 voc. Fol. 29 v. (f . e d c c" ***) b a g a.)
7. Ave Christe caro inviolata, 3 voc. Fol. 30. (1/1 g c" c" c" 3/1 d" c" h a h a.)
8. Sol re ut re ut (so im Index, o. Text), 3 voc. Fol. 30 v. (a g f e d e d.)
9. Missa 4 voc. Fol. 31. (g g b a g g 2/1 g f g.)
Fol. 41 eine einzelne Discantstimme mit 4 Strophen Text und einer Überschrift, deren Sinn ich nicht entziffern kann.
10. Officium Auleni (s. Studien S. 8, 5. Z. v. u.). Da Petrucci in 1505 b einen Autor „Joannes Aulen" verzeichnet (siehe Bibliographie p. 392), so ist obiges Facsimile dadurch verständlich. Missa 4 voc. Fol. 41 v. (g g f e d f g a.)
11. A. Fulda. In principio erat verbum, 3 voc. Fol. 46 v. (g e f g a g f e a.)
Der Codex schreibt nur A. F., siehe Studien S. 8, Z. 8, wo ich fälschlich den Namen in A. Flor aufgelöst habe. Erst jüngst kam ich auf Adam Fulda, der auch später mit vollem Namen genannt wird. Da wir von dem älteren Komponisten Flor den Vornamen nicht kennen, so ist die Annahme von Fulda wahrscheinlicher.
12. Ut mi fa sol (nach dem Index, o. Text), 3 voc. Fol. 47. (g . a h c" d" 1/2 e" d" f".)
13. A. F. (Fulda, geschrieben wie im Facsim. s. Nr. 11). Te laudamus deus, 4 voc. Fol. 47 v. (16/1 h h h c" . h a g . a h c".)
14. Regali qnum. deus laude, 3 voc. Fol. 49 v. c. 2. p. Gaude uno (?) singulare. (d f g a g a . g f g a.)
15. Verbum incarnatum, 4 voc. Fol. 51 v. (g c" c" d" e" c" 12/1 c ." h a g.)
16. Gerstenhans: In civitate domine, 4 voc. Fol. 52 v. (a h c" d" c" 8/1 h c".)
17. O sacrum misterium, 4 voc. Fol. 53 v. 2. p. Quam putas. 3. p. Quam tristis et afflicta. (g . f b a g g f.)
18. Ecce dilecta mea, 4 voc. Fol. 56 v. (d" d" h d" e" d" d" 3/1 d".)
19. Descendi in hortum, 4 voc. Fol. 57 v. (f a b c" 12/1 d" f" c" d" c".)
20 Ave amator casti, 3 voc. Fol. 58 v. (1/1 a a d a g f e d.)

*) Die laufenden Zahlen füge ich hinzu.
**) Deutet 8 ganze Pausen an, also 16 halbe.
***) Deutet die zweigestrichene Oktave an.

21. Businos (scil. Busnois), ohne Text, 4 voc. Fol. 59. (c.abbaff.eedf.)
22. Nature genitor, 4 voc. Fol. 59 v. (gfeeddef.ga.)
23. Exaltata est, 3 voc. Fol. 60 v. (gg.fedgfba.)
24. Magnificat sexti toni, 4 voc. Fol. 61. (12/1 ffgaagfedfed.)
25. B. H. (kann kein anderer Autor als Balthasar Hartzer sein) Magnificat 6 toni, 4 voc. Fol. 64 v. (4/1 fgaha.fged.)
26. Jacobit, Jo. Magnificat 8. toni, 4 v. Fol. 66 v. (8/1 gagchc" hc" d".)
27. E. O. (siehe Studien S. 8, Z. 6) Da pacem domine, 4 voc. Fol. 68 v. (h a h d e d c d e d c.)
28. Ysack, Heyn. Salve regina, 4 voc. Fol. 69 (Ita dulcedo — Ad te clamamus — Qua ergo etc. bis Fol. 72 v. (Disc.: 4/1 d" c" d" g d" c" b a g.)
29. B. H. (Balthasar Hartzer). Te deum laudamus, 3 voc. Fol. 73. (8/1 g c" c" c" h a d" c" h a g a.)
30. Magnificat 4. toni, 4 voc. Fol. 75. (12/1 e g g a a a 10/1 a g.)
31. A. F. (Adam Fulda). Magnificat 5. toni, 4 voc. Fol. 77 v. (16/1 f a c" c" c" c" c" d" d". c" b a.)
32. Magnificat 7. toni, 4 voc. Fol. 80 v. (gfggggbaaabc".)
33. Ut mi fa sol la sol (im Index, o. Text), 3 voc. Fol. 83. Disc. gestrichen, Altus: 14/1 f . g a b c d c f . e d e f.
34. Urbs beata (Nona veniens) hymnus, 4 voc. Fol. 83 v. (dcd.fef ga.fa.hc.)
35. Gloria laus, 4 voc. Fol. 84 v. (d.d.efga.gac".)
36. A solis ortu, 4 voc. Fol. 85. (dffgagfedcd.)
37. Isaac (im Index). Salve regina, 3 voc. Fol. 86. (a.fgad 1/1 a.gfef.)
38. W. F. (siehe Studien S. 8, Z. 6). Dies est letitia, 4 voc. Fol. 86 v. (ffecfgac" hc".)
39. Magnificat 4. toni, 4 voc. Fol. 87. (8/1 eggaga.ggedcha.)
40. Ave splendor, 4 voc. Fol. 92 v. (4/1 ffgaha 8/1 gahc".)
41. Magnificat 7. toni, 4 voc. Fol. 93. (6/1 agahc" d" hagfga.)
42. Alex. agri [cola, siehe Studien S. 8, Z. 6 rechts]. A solis ortu (Beatus auctor), 4 voc. Fol. 95 v. (6/1 ahc" d" g.fede.)
43. Cujus sacrata viscera (Visitat. Mariae), 4 voc. Fol. 96 v. (gahah c" hagafg.)
44. B. H. (Balthasar Hartzer). Ut pascis (Jesu corona), 3 voc. Fol. 97 v. 4/1 egaagahc".)
45. Cujus magnifica est, 3 voc. Fol. 98 v. (dagefe.defg.)
46. Nona veniens, 4 voc. Fol. 99. (e d c g f e d d c.)
47. A. A. (Alexander Agricola). Sumens, 3 voc. Fol. 99 v. 2. p. Ave maris stella. (Altschlüssel 4/1 aefedegfg.)
48. B. H. (Balthasar Hartzer). Gloria laus, 4 voc. Fol. 100 v. (ag fga.gfed.)
49. Israel es tu rex, 4 voc. Fol. 100 v. (d.ef.ede 1/1 e.fg.)
50. Descendit jubilans, 4 voc. Fol. 101 v. (ga.hchag.fedgfg.)

51. Ave maris stella, hymnus 4 voc. Fol. 102 v. ($^{4}/_{1}$ d a b . c . b g a g f e.)
52. Missa 4 voc. Fol. 103—112. ($^{2}/_{1}$ d . e f g . a b a g f e d.)
53. H. F. (Heinrich Finck). Lieber her santh peter bit goth fur uns (weiterer Text fehlt), 4 voc. Fol. 112 v. ($^{13}/_{1}$ g g a h c g d a a g.)
54. Missa (Officia) super Filia subtilia, 3 voc. Fol. 113. (d a c" h c" h a g a f.)
55. A. Fulda. Missa 4 voc. Fol. 120. (c" . h a g c" h a g . a h.)
56. Salve festa dies, 4 voc. Fol. 129 v. (e f d g a f e d e.)
57. Salve festa dies, 4 voc. Fol. 130 v. ($^{18}/_{1}$ derselbe Anfang, die übrigen Stimmen anders.)
58. Virgo sub, 3 voc. Fol. 131 v. (g c . d e c e f d c.)
59. Salve festa dies, 4 voc. Fol. 132 v. (g a . h c . h c a . g f.)
60. Nunc dimittis servum, 4 voc. Fol. 134 (die Zahl 133 übersprungen. Disc., Schlüssel fehlt, lese Discantschlüssel: c" . h a . f g a $^{1}/_{1}$ g a g c.)
61. Ave que sublimar, 3 voc. Fol. 134 v. ($^{6}/_{1}$ c . d e f g e f g f e a . g f g.)
62. Qui glorifica luce, 4 voc. Fol. 135 v. ($^{8}/_{1}$ g . f e f g d" c" b a g a g.)
63. H. Finck (siehe Studien S. 8, Z. 10 rechts v. u.). Miserator dominus, 4 voc. Fol. 136 v. (g f g b c . b a g a b . a . g f e d.)
64. H. F. (Heinrich Finck). Ave Jesu Christe, 4 voc. Fol. 137 v. ($^{4}/_{1}$ g g a c" b c" a g $^{11}/_{1}$ a b c.)
65. Missa 4 voc. Fol. 138—147. $^{2}/_{1}$ d f . f a $^{1}/_{1}$ g b . c d.)
66. Meyn hertz in hohen freudinn, 4 voc. Fol. 147 v. Text fehlt. Abgedr. in Part. im 2. Bd. des Deutschen Liedes p. 114, Beilage zu den M. f. M. 1880.
67. A., rechts F. Fol. 148 v und 149. Namque triumphanti, 5 voc. Das A. F. gehört zusammen, wie ich später erkannte, und heifst Adam Fulda. ($^{5}/_{1}$ d f f g g a . g a . g f e d c.)
68. H. F. (Heinrich Finck). Natalis don. cantica. Deo dicamus, 4 voc. Fol. 149 v. (f f g a b a a g g f.)
69. Missa: O fortuna, 4 voc. Fol. 150. ($^{8}/_{1}$ f f a a g f f . g a b a g f.)
70. Jam fulsit sol de, 4 voc. Fol. 158 v. (c" c." h a g a g c" h c".)
71. Victime paschali laudes, 4 voc. Fol. 159 v. (d c d f g f e f . e d e d c d.)
72. Unleserlich, vielleicht: Credendum eo magis soli, 4 voc. Fol. 160 v. $^{2}/_{1}$ a c." h a g f e a . g a h c".)
73. Paulus Hoffh[eimer] 95 (scilic. 1495). Ave maris stella, 3 voc. Fol. 161. ($^{2}/_{1}$ d d a c" h a g . a h c" d".)
74. Illuxit dies, 4 voc. Fol. 162. (a g a c" h c" h . a a g a.)
75. Isaac (nach dem Index). Salve regina, 4 voc. Fol. 162 v. (a g a d a g a f g.)
76. Eya ergo advocata, 4 voc. Fol. 163 v. ($^{2}/_{1}$ f . g a g e f . g a h . a a g a.)
77. Benedicta semper, 4 voc. Fol. 164 v. ($^{8}/_{1}$ d e . d e f g f e f g.)
78. Non tres tamen, 4 voc. Fol. 165 v. (c" g c" h a g a g f e.)
79. Sydera Maria, 3 voc. Fol. 166 v. (g h a c" h a g a g.)
80. Et nos voce propheta, 4 voc. Fol. 167 v. (g h . c" d" g h . c" d" g.)
81. Populum cunctum, 4 voc. Fol. 168 v. (d e f g a d" c" h c".)
82. A. F. (Adam Fulda). Ut re mit fa (nach dem Index), 3 voc. Fol. 169. ($^{12}/_{1}$ h h h c." h a h g.)

83. Inviolata, 4 voc. Fol. 169 v. (c" c" c" d" e" $^{3}/_{1}$ f" e".)
84. Gaude virgo gloriosa, 4 voc. Fol. 170 v. ($^{8}/_{1}$ g g c" c" h h g . a h.)
85. B. H. (Balthasar Hartzer). Regina coeli laetare, 3 voc. Fol. 171 v. (f g f c" b a b a g f e f.)
86. B. H. (Balthasar Hartzer). Gaude dei genitrix, 4 voc. Fol. 173. (a a g . f f e f.)
87. Dies*) est leticie in ortu regali, 3 voc. Fol. 173 v. (a . h c" h a g f e f a g a.)
88. Ave regina, 3 voc. Fol. 174. (c . b a g a . g b . a g f.)
89. Jam insignis (Tenor: Sancta dei genit.), 4 voc. Fol. 174 v. ($^{6}/_{1}$ d a a g a f e d e f.)
90. Veris tempus adue (?), 4 voc. Fol. 175 v. ($^{4}/_{1}$ a . g f e a g a c" h a g a f e.)
91. Ut mi fa re ut (nach dem Index) in 2 Teilen, 4 voc. Fol. 176 v. f g a $^{1}/_{2}$ a b a g c" b a g a.)
92. Recordare virgo mater, 3 voc. Fol. 178 v. (a d" c" a . g a h . a d.")
93. Flor (siehe Studien S. 8, Z. 8). Corde et lingua rogamus, 4 voc. Fol. 179 v. mit 1 angeklebten Folioblatt. (e f e d g . f e f g . f.)
94. Vocum modulatio (o. Text), 4 voc. in 2 Teilen. Fol. 180 u. 181. (2gestr. Oktave: c d c . d e f e d c.)
95. Invicto regi jubilo (im Index noch der Zusatz: „Weer ich ein falk"), 4 voc. Fol. 182 v, mit H überschrieben als Autor, doch ist ein zweiter Buchstabe offenbar weggekratzt. ($^{7}/_{1}$ f c" (2gestr. Okt.) c c d f e d c . c. Ten.: f c' . a g f e f g.)
96. Ohne Text in 2 Teilen zu 3 Stim. Fol. 183 v. (c" c" h a g a g f e.)
97. Mi la sol fa re ut (nach dem Index), die 5. vox: Noctem verterunt in diem etc., 5 voc. Fol. 184 v. (f g f e d e d e f g f.)
98. Salve corpus Christus de celo, 4 voc. Fol. 185 v. ($^{1}/_{1}$ e g g e e c c a a)
99. Missa 4 voc. Fol. 186—193, (Disc. mit 3 Taktzeichen und dem Cantus firmus: e h h c h g a a : || : g.)
100. Josquin. Missa 4 voc. Fol. 194. ($^{2}/_{1}$ f . g a g b a g f c, ohne Agnus dei.)
101. Pauge lingua, 4 voc. Fol. 202 v. ($^{6}/_{1}$ e f e d g g a . h c.)
102. Fenix arabie, 3 voc., im Index: Sol re re fa sol. Fol. 203. ($^{4}/_{1}$ d" a a c" c" d" $^{4}/_{1}$.)
103. Vulnerasti cor meum, 4 voc. Fol. 203 v. (g f b a b a g a . g f a g.)
104. Michel Volckmar (siehe Studien S. 8, Z. 7 v. u.). Stabat virgo. (Tenor: In exitu Israel), 2. p. Pati vidit virgo natum, 4 voc. Fol. 204 v. (g b g g g a b . a g f.)
105. Ave Maria gratia, 2. p. Sancte Michael, 4 voc. Fol. 206 v. (g g g g . f d d e d.)
106. Missa 3 voc. Fol. 208 v., nur bis zum Osanna. (f . e c f g a . g a b c.)

---

*) Der erste Buchstabe fehlt meistenteils, da er ein Zierbuchstabe werden sollte, aber nicht ausgeführt ist.

107. Josquin. Magnificat 3. toni, 4 voc. Fol. 214—217. (d d e e g . f e d c c".)
108. Mente tota tibi, 4 voc. Fol. 217 v. ($^{8}/_{1}$ d" d" c" d" d" e".)
109. Alex. (Agricola, siehe Studien S. 8, Z. 4 v. u. rechts). Salve regina, 4 voc. Fol. 218 v. — 221. (a g a . g f e d c d $^{11}/_{1}$.)
110. Mi sol mi la sol mi (im Index), 4 voc. Fol. 221 v. (e f g e a . g f e d c.)
111. Argentum et aurum non est mihi (ohne weiteren Text, ein Blatt angeklebt mit einem 2. Teil), 4 voc. Fol. 222 v. ($^{2}/_{1}$ g d" c" d" e" d" $^{1}/_{2}$ d".)
112. Da pacem domine, 4 voc. Fol. 226 v. ($^{4}/_{1}$ d c d $^{1}/_{2}$ f e d e f g f.)
NB. Die Blätter 225—227 müssen erst ausprobiert werden, wie die Stimmen zu einander gehören.
113. H. F. (H. Finck). Gloria laus, 4 voc. Fol. 227 v. (g f g g a g f e f.)
114. Vita sanctorum, Hymnus tpe. pasch., 4 voc. Fol. 228 v. ($^{10}/_{1}$ d f d f e d d e c.)
115. Missa 4 voc. Fol. 229 v. ($^{20}/_{1}$ a a a c" d" e" f" . e" e" . c" d" e" f".)
116. Magnificat 6. toni, 4 voc. Fol. 234 v. (f g a b a a g a.)
117. O Jupiter überschrieben, Text: O diva sollers virgo virgineas, 4 voc. Fol. 236 v. (Ten.: f c' . d' . c' b a f a b c. Disc.: f g a b g c b a.)
118. A solis ortus cardine, 3 voc. Fol. 237 v. ($^{6}/_{1}$ g b b c" d" g a b.)
119. Veni creator spiritus, 3 voc. Fol. 238. (Disc. fehlt, Ten.: d' c' h a c . h a g a g.)
120. Regina coeli laetare, 3 voc. Fol. 238 v. ($^{8}/_{1}$ f g f g a . b . a a g a.)
121. Alle (?) domine nate matris, 3 voc. Fol. 239 v. ($^{2}/_{1}$ f f a a c" c" a.)
122. Sancta Maria won vns bey vnd lass vns nicht verterben, 3 voc. Fol. 240 v. (2gestr. Okt.: c c c d e f f e d e f c.)
123. Vita sanctorum, 3 voc. Fol. 241. ($^{10}/_{1}$ d f d f e d e c e g.)
124. Exurge domine, 4 voc. Fol. 241 v. (e e g g a a c" c".)
125. Introitus: Foderunt (?) Manus me ab, 4 voc. Fol. 242 v. (Cantus firmus: f g f d e f c d c ‖ Tonsatz: c" b a g a.)
126. O crux benedicta, 4 voc. Fol. 243 v. (d e f e g b g g b b a.)
127. Isti sunt agni novelli, 3 voc. Fol. 244. ($^{1}/_{1}$ g f g d e d d" c". Der Tenor in Fliegenfüßen notiert.)
128. Posuit corona capiti meo, 3 voc. Fol. 244. (c b a a a a d c b a.)
129. Gaude Dei genitrix, 3 voc. Fol. 244 v. (b c" d" c" b . a a g a.)
130. Sign. S. Katherine (nach dem Index), 4 voc. Fol. 245. (c" a b a b b a $^{1}/_{1}$ a.)
131. Ingressus, 4 voc. Fol. 245. (g . f e d e f a . g f.)
132. Anime et cum, 5 voc. Fol. 245 v. ($^{2}/_{1}$ g a . h c c a h a . d" c" h a.)
133. Anime et cum, 4 voc. Fol. 245 v. f f e f e f e f e f; der ganze Satz in Breves und Longae (nur das Amen hat auch kürzere Noten.)
134. Summo regi. S. Sebaldi, 4 voc. Fol. 246 v. (2gestr. Okt.: c h h c f e c . h a g.)
135. Hymnus. Sebaldi: Surge de regali, 3 voc. Fol. 247 (alle 3 Stim. im Altschlüssel; die oberste beginnt: g g f d g a d.)

136. Plaudat aula regia, de S. Sebaldo, 4 voc. Fol. 247 v. (e a d . c c h d f e. Ten.: e f e d g a g f.)
137. Nurenbergk extolleris solenni patrono, 4 voc. Fol. 248 v. (d a d . c c h c d f . d. Ten.: d f d c d.)
138. Nolite emulari, 4 voc. Fol. 249 v. (2gestr. c d d c d e e e e e f.)
139. Introitus: Os justi, 4 voc. Fol. 250. (a a a g e a f.)
140. Regi stirpis S. Sebaldi, 3 voc. Fol. 250 v. 3 Sätze. (g f g b b a g a g f.)
141. Introitus: Loquebar de testimoniis, 4 voc. Fol. 251 v. (c" d" c" a h a g.)
142. Alle. dei filius, 4 voc. Fol. 252 v. (g a b b f . e d e.)
143. Johannes Beham. Kum heiliger geist, 4 voc. Fol. 253. Von anderer Hd. geschrieben. (g . a h c h g.) Ten.: $^{8}/_{1}$ g a g e g d e c e g f g $^{1}/_{1}$), mit 2. Teile: „Der durch dines". Im Tenor dieselbe Melodie.
144. Christ ist erstanden, 4 voc. Fol. 253 v. (Ten.: d c d e f g e d.)
145. Johannes Beham. Kum heilger geist, 4 voc. Fol. 254 v. (Ten.: c d c a b c b a g a g. Der 2. Teil: „Der durch deines liechtes gilascht" steht vor dem 1. Teile. (Andere Hds.)
146. Ysaac de manu sua: Venerantis hanc, 4 voc. Fol. 255 v., von anderer Hd. mit sehr verblasster Tinte. (Disc. Fol. 256 v.: f g f g a b . a g . f.)
147. Unlesbar, Fol. 256, von derselben Hd. und mit derselben Tinte wie Nr. 146 geschrieben. ($^{1}/_{2}$ c f g e f $^{1}/_{2}$ f f e f.) Bl. 257 weifs.
148. Salve vita ad te clamamus, 4 voc. Fol. 257 v., von der Hand wie Beham geschrieben. ($^{12}/_{1}$ a . g f g a d.)
149. Eya ergo, 4 voc. Fol. 258 v. ($^{20}/_{1}$ f g f e f g f.)
150. Et Jesum, 4 voc. Fol. 259 v. ($^{10}/_{1}$ a e g a $^{8}/_{1}$ g.)
151. O dulcis Maria, 4 voc. Fol. 260 v. ($^{8}/_{1}$ a g f g a g . f e d c.)
152. Magnificat 8. toni, 4 voc. Fol. 261 v. Das darüber stehende Wort, siehe Studien S. 8, Z. 9 links v. u., ist mir unverständlich, vielleicht trifft ein Anderer den Sinn. ($^{2}/_{1}$ g a g c" h c" $^{1}/_{1}$.)
153. Veni in ortum meum, c. 2. p., 4 voc. Fol. 263 v. (g d" c". h a h.) Folgen 28 weifse Bl.
154. Salve regina, 4 voc. mit „Ad te clamamus, 4 voc., ohne Blattbezeichnung, von derselben Hand wie Nr. 143 u. 148. (g b a g f g a.)
155. Ad te suspiramus, 4 voc. ($^{8}/_{1}$ g f b a b c".)
156. Eya ergo advocata, 4 voc. ($^{4}/_{1}$ b . d" c" b a c".)
157. Et ihesum benedictum, 4 voc. (g a b a g f g f b a.)
158. O clemens (g . b a g b a g a) und als 2. Satz: O dulcis Maria ($^{7}/_{1}$ d" b c" d" g a b . a g.)
159. H. Isaac de manu sua. In gottes namen faren wir, 4 voc., auf dem Holzdeckel aufgeklebt, jedoch der Bassus befindet sich auf dem letzten Blatte.



Verzeichnis der Autoren.

Verzeichnis der Gesänge in alphabetischer Reihenfolge.

Italienische Meister.

Pietro Aron veröffentlicht in seinem Lucidario in musica (1545) Bl. 31 v. eine Liste damaliger Sänger und Instrumentisten, die wohl wert ist, bekannter zu sein. Sie lautet:

Cantori al libro.

1. Conte Nicolo d'Arco.
2. Lodovico Strozzi da Mantua.
3. Messer Bidone.
4. „ Cost. Festa.
5. „ Don Timoteo.
6. „ Marc' Antonio del Doge da Vinegia.
7. „ pre *) Francesco Bifetto da Bergamo.
8. „ pre Gioan Maria da Chiari.
9. „ Gioanni Ferraro da Chiari.
10. „ fra **) Pietro da Hastia.
11. „ Girolamo Donismondo da Mantua.
12. Maestro Girolamo Lorino da Chiari, maestro di Capella in Brescia.
13. Messer Lucio da Bergomo (Bergamo?).

*) pre = Priester. **) fra = Klosterbruder.

14. Messer Biasino da Pesaro.
15. „ Bernardino, overo il Rizzo della Rocca contrada.

Cantori al Liuto.

16. Conte Lodovico Martinengo.
17. Messer Ognibene da Vinegia.
18. „ Bartholomeo Tromboncino.
19. „ Marchetto Mantoano.
20. „ Ipolito Tromboncino.
21. „ Bartholomeo Gazza.
22. Il Reverendo Messer Marc' Antonio Fontana, Archidiacono di Como.
23. Messer Francesco da Faenza.
24. „ Angioletto da Vinegia.
25. „ Jacopo da San Secondo.
26. Il Magnifico Messer Camillo Michele Vinitiano.
27. Messer Paolo Melanese.

Donne a Liuto et a libro.

28. La Signora Antonia Aragona di Napoli.
29. „ Constanza da Nuvolara.
30. „ Lucretia da Correggio.
31. „ Franceschina Bellaman.
32. „ Ginevra Palavigina.
33. „ Barbara Palavigina.
34. „ Susana Ferra Ferrarese.
35. „ Girolama di Sant' Andrea.
36. „ Marieta Bellamano.
37. „ Helena Vinitiana.
38. „ Isabella Bolognese.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

10. Carl Paesler. Fundamentbuch von Hans von Constanz. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels im 16. Jahrhundert. In Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5. Jahrg. S. 1--192.

In dem Verfasser lernen wir eine junge, der Musikgeschichte neu erwachsende Kraft kennen, die sich in vorzüglicher Weise einführt. Das Fundamentbuch von Hans von Constanz ist ein Orgelbuch, welches auf der

Universitäts-Bibliothek in Basel liegt, schon längst dem Namen nach bekannt ist, aber bis dahin von niemandem geprüft und benutzt. Herrn Paesler war es vorbehalten, uns mit diesem Schatze näher bekannt zu machen und seine Bedeutung ins rechte Licht zu stellen. Hans von Constanz ist kein Geringerer als der einst gefeierte Orgelvirtuos *Johann Buchner*, der in Constanz lebte und dort angestellt war. Die Einleitung der vorliegenden Arbeit ist der Person Joh. Buchner's gewidmet, über der immer noch ein gewisses Dunkel schwebte. Mit Sachkenntnis zieht der Verfasser alles zusammen, was sich zerstreut über Buchner hier und dort findet und erreicht immer so viel, dass seine Person kenntlich wird und nicht wieder verloren gehen kann. Eine bedeutsame Nachricht in den Monatsheften hat er aber übersehen, wahrscheinlich weil er nicht das Gesamtregister benutzt hat, was leider viel zu wenig Beachtung gefunden hat, nämlich das Datum seiner Geburt, welches im 10. Jahrg. p. 29 aus Garcaeus Astrologiae mitgeteilt ist und verzeichnet ist mit dem 16. Okt. 1483. Ebenso übersehen ist, was Joh. Boemus in seinem Liber heroicus de musicae laudibus, Aug. Vind 1515, deutsch in M. f. M. 5, S. 108 über Buchner sagt, wo es heifst: „Was nun sage ich dir von Paulus (scil. Hoffheimer), dem Meister des Cäsars? Was von Buchner Johann? Besiegten als Künstler nicht beide Phöbus, Pan und Merkur und Linus und Orpheus im Sange? Drum empfangen sie jährlich vom Herrscher hundert Dukaten.“ Man könnte daraus schliefsen, dass Buchner anfänglich auch in kaiserlichen Diensten stand und erst später nach Constanz kam. Die darauf folgenden Verse haben weniger Bedeutung, denn beide Männer zeichneten sich sowohl als Gesangs- wie als Orgelkomponisten und Spieler aus, während Boemus nur die eine Eigenschaft von jedem zu kennen scheint. Ferner ist S. 5 die Bemerkung veraltet, dass Isaac und Senfl in Wien gelebt haben. Seit der Veröffentlichung des Dienstgelöbnisses Isaac's (M. f. M. 19, 55) wissen wir, dass beide zeitweise in Innsbruck und nicht in Wien lebten. Dem biographischen Teile folgt dann nach der Beschreibung der Handschrift der mit Anmerkungen begleitete Abdruck der lateinisch abgefassten Abhandlung über die Anfangsgründe der Musik, der sich kleine Übungsstücke anschliefsen. Der wertvollste Teil der Handschrift sind die 35 Orgelstücke im 3- und 4stimmigen Satze, welche der Verfasser vollständig in moderner Partitur mitteilt. Sie bilden zu Schlick und Kleber die historische Weiterentwickelung des Orgelspiels und der Orgelkomposition und füllen eine Lücke aus, die bisher stets bedauernd empfunden wurde. Die historische Verarbeitung des Materials hat sich der Herr Verfasser sehr angelegen sein lassen (S. 53—98), doch ist er leider dabei in den neuerdings mehrfach auftretenden Fehler gefallen, vor lauter Gründlichkeit umständlich und weitschweifig zu werden und wirkt dadurch auf den Leser ermüdend, besonders noch durch den überaus trockenen gelehrten Ton, den der Verfasser anschlägt und der ihm gar nicht gut steht. Abstofsend wirkt er aber geradezu, wenn er nach einer seitenlangen gelehrten Abhandlung über einen bisher noch nicht ergründeten älteren Gebrauch schliefslich erklärt, dass ea es nicht weifs, wie S. 59—62 über den Gebrauch, die Tenor-

stimme unter den Bass zu schreiben. Das heifst doch den Leser an der Nase herum führen. Die darauf folgenden Tonsätze, für Orgel eingerichtete geistliche Gesänge, sind sehr schön und beredte Zeugen der künstlerischen Bedeutsamkeit Buchner's. Man wird nicht allzuweit abirren, wenn man ihre Entstehung in die Zeit von 1530—1540 legt. Die Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit des Herausgebers sind anerkennenswert, doch lässt er sich von wunderlichen Einfällen beherrschen, die mit einer guten Übersetzung nichts gemein haben. Er lässt z. B. bei den Tonsätzen in einer nach dem B molle versetzten Tonart die Vorzeichnung weg und überladet dadurch den Satz mit Versetzungszeichen, die er sich ersparen konnte, wenn er das ♭ vorzeichnete. Dann notiert er die Oberstimme in betreff der Versetzungszeichen anders wie die übrigen Stimmen. Ferner vergisst er fehlende Versetzungszeichen nachzutragen. Hätte der Herausgeber Notiz genommen von dem im 20. Jahrg. der M. f. M. S. 75 aufgenommenen Artikel über den Gebrauch der Versetzungszeichen und die Bemerkung über die sog. Warnungszeichen beachtet, so hätte er nicht nur die dort niedergelegten Beobachtungen an Buchner mit unzähligen Beweisen bestätigt gefunden, sondern hätte auch die vergessenen Versetzungszeichen sicherer eingetragen. Auf S. 101 muss es z. B. auf der 2. Zeile im Alt, vorletzter Takt: *d es d c* heifsen; das Kreuz vor *c* lässt sich zwar nicht als ein Warnungszeichen erklären, denn dann müsste es ein B sein (im Buxheimer Orgelbuch kommt die Anwendung dieses Intervalls am Schlusse eines Tonsatzes sehr oft vor und zwar mit fis, gis u. a. Siehe neue Ausg. in M. f. M. 19, Beilage, S. 26, 27, 29 u. s. f., fast Seite auf Seite). An und für sich müsste ja das *c* nach den Gesetzen der Alten erhöht werden, denn es bildet den Leiteton zur Quint, mit unseren modernen Ohren hören wir aber, wir mögen wollen oder nicht, die Septime und die zu erhöhen sträubt sich unser ganzes Gefühl. Aus den Volksliedern der Alten erkennen wir aber, dass ihr Gehör im allgemeinen dem heutigen Sinne für Wohlklang entspricht, und da obige Erhöhung am Schlusse nur hin und wieder vorgeschrieben ist (nicht überall), so muss das Kreuz eine andere Bedeutung haben als eine Erhöhung. Auf derselben Seite, 3. Zeile im Discant, muss es im 2. Takte, 8. Note *cis* heifsen. Letzte Zeile, Discant, letzter Takt, 6. Note, muss *es* stehen und die Auflösungszeichen am Ende des Taktes sind nicht fraglich, sondern ganz gewiss richtig. Auch der Bass auf der letzten Zeile muss *es* statt *e* haben. Das sind die Bemerkungen nur für eine Seite. E.

Mitteilungen.

* Giovanni Battista Pinello de Gerardis' Anstellung in Dresden als Kapellmeister. Als Antonio Scandello gestorben war, schrieb Kaiser Rudolph II. am 3. September 1580 an den Kurfürsten von Sachsen und empfahl ihm Pinello zum Kapellmeister (Kgl Sächs. Haupt-Staats-Archiv Loc. 8500, 164. Rudolph II. pp. 1578—86). Darauf wendet sich „Pinellus" selbst an den Kurfürsten (ebd. Bl. 165).

Kurfürst August schreibt unterm 14. Oktober 1580 an den Kammersekretär Hans Jenitz, dass, wenn er aus Annaburg wieder heimkomme, er an das Anerbieten Pinellus' erinnert sein wolle (ebd. Cop. 456, 162). Aus dem Rescript-Concept 473b, 474 geht hervor, dass Kurfürst August Jenitz beauftragt habe, mit Pinellus zu unterhandeln. Jenitz' Schreiben, d. d. 11. Okt. 1580 an Kurf. August (Loc. 8524, IV. 311 ff.) enthält Folgendes über P.: Derselbe sei von Adel (aus Genua) und habe keine Pflicht mehr gegen den Kaiser, er brauche nur zu kündigen. Er sei Katholik (Bapist), wolle aber unsere Religion und Predigt hören — der Hofprediger gefiele ihm in der Lehre nicht übel. Er sei kein Kind mehr, bereits in 30 Jahren bei der Sängerei in Italien, an Erzherzog Ferdinand's und Ihrer Majestät Hofe und habe Weib und Kind. Mit Scandellus' Besoldung sei er zufrieden, bat aber um 100 rthlr. Vorschuss, da er schon 8 Tage in Dresden gelegen habe, auch 50 rthlr. in Prag schuldig sei und Weib und Kind nach Dresden bringen müsse. Die welschen Instrumentisten, heifst es weiter, loben ihn sehr, Forster (Förster, Georg, der nach Scandellus' Tode zum Vorsteher der Kapelle ernannt war, s. M. f. M. 1, 7) freilich hätte lieber den Kantor zu Salza zum Kapellmeister (das ist Georg Otto), auch soll Forster berichtet haben, dass Reinaldus (das ist wohl Regnart) gern annehmen würde. Das Anstellungsdekret Pinellus' fehlt, ebenso seine Entlassung, die bisher fälschlich im Jahre 1586 angesetzt (M. f. M. 1, 8), da im genannten Jahre Forster am 10. März sein Nachfolger wurde. Auch Fürstenau in seinen Beiträgen von 1849, S. 28/29 nimmt 1586 an und fügt noch hinzu: „P. führte sich in Dresden so schlecht auf, dass er schon 1586 seiner Dienste entlassen wurde und nach Prag zurückging, wo er um 1590 gestorben zu sein scheint. Beide Angaben sind falsch, wie aus v. Köchel's Listen der Ksl. Hofkapelle zu ersehen ist, denn hier ist unter Nr. 234 „Joh. B. Pinello (Pinollo)" als Tenorist vom 1. Mai 1584 bis zu seinem am 15. Juni 1587 erfolgten Tode verzeichnet.

Dresden. Dr. Theodor Distel.

* Erasmus Widmann ist nicht nur Musiker, sondern auch Dichter gewesen. Eine Anzahl Dichtungen finden sich sowohl in seiner „Musikalischen Kurtzweil", Nürnberg 1611, wie auch in seiner „Neuen Musikalischen Kurtzweil", ebenda 1618. Er ist auch der Verfasser von 12 Stücken „mit ganz neuen possierlichen und kurtzweiligen Texten", die 1606 erschienen. Dazu kommt noch ein längeres Gedicht von 1620, jetzt in Kassel befindlich, mit dem Titel: Ein schöner Newer Ritterlicher Auffzug vom Kampf und Streyt zwischen Concordia und Discordia ... Darbey auch ein Musikalischer Schlacht- unnd Soldatengesang, sampt andern auff etlich Capitl gerichten Compositionibus 3 et 4 voc.... durch Erasmum Widmannum Halensem, der zeit bestöllten Cantoren und Organisten zu Rotenburg auff der Tauber. Gedruckt zu Rotenburg bei Hieronymo Körnlein. anno 1620. Die erste Strophe lautet:

„Wolauf, wolauf Soldatenblut,
Sei fröhlich, frisch und wohlgemuth!
Die Feinde wollen wir zwagen.
Mit Heldenmuth seid unverzagt,
Klopft weidlich drauf, behertzt sie schlagt,
Bis ihr's all thut verjagen."

Diese Worte, wie auch die folgenden tonmalenden Ausdrücke: Puff, puff, bombombidibom, erinnern lebhaft an ein ganz ähnliches Schlachtengemälde des gleichzeitigen Komponisten in Freiberg, Christoph Demantius, der in seiner „ungarischen Heerdrommel" fast die gleichen Wendungen und Wörter verwendet. R. Kade.

* Wenzel Scherffer. Ein schlesischer Dichter, aber als solcher sowohl ganz vergessen, als auch Musiker. Er lebte zur Zeit des Opitz, der ihn aber vollständig verdunkelt hat. Wir wissen von seinem Leben so gut wie gar nichts. Nur sein Todesjahr steht fest aus folgendem Gedicht: Patriarchalisches Hauptküssen, untergeleget Hrn. Wentzel Scherffern von Scherffenstein, Wolverdienten Organisten in der fürstl. Schlosskirchen zum Brieg, an dem Tage seiner Beerdigung, war der 2. September a. 1674. Durch die Hand dessen von B. V. G. A. Gedruckt in Brieg, durch Johann Christoph Jakob. (2 Bll. in 4⁰.)

„So ist nun auch dahin der göttliche Entwerfer
Der deutschen Reimenkunst und dero Dichterei,
Der angenehme Freund und tiefverschneite (?) Scherfer,
Der von der Lebenslast nunmehr geworden frei.
etc.

R. Kade.

* August Buchner. In Albrecht Meischeus' Trostschriften, Frankfurt 1670, befindet sich eine solche auch an Heinrich Schützen, sächs. Kapellmeister zu Dresden. Am Schlusse heifst es:

Von der Vergänglichkeit Menschlichen Lebens.

„Wer ihm ein Modell will haben
Wie so voller Wind und Flucht
Unsres Lebens kurze Gaben,
Die man doch so ämsig sucht,
Mache sich nur an die Auen,
Wann der Tag jetzt höher steht
Und den Sommerweg nun geht:
Ein gut Muster wird er schauen.“

Es bezieht sich das längere Gedicht auf Schütz, der damals schon im 85. Jahre stand. Weiteres ergiebt sein Inhalt nicht. R. Kade.

* Beleuchtung einiger Stellen aus der vom Domkapellmeister Ph. J. Lenz verfassten Broschüre, betitelt: Einheitlicher liturgischer Gesang der Diözese. Ein Wort zur Trier'schen Choralbücherfrage. Von *P. Bohn*. Trier, Selbstverlag. 8⁰. 27 S. und 2 Notentafeln. Die Streitfragen drehen sich um die Punkte: Sind die in Trier befindlichen alten hds. Choralbücher aus Trier oder aus Hildesheim? und enthalten dieselben den unverfälschten alten gregorianischen Gesang oder lokale Lesarten. Herr Bohn entscheidet in beiden Punkten für die ersteren und sucht dies sehr ausführlich und auf Grund dokumentarischer Belege zu beweisen.

* Von *Wilhelm Bäumker*'s „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen“ soll nun auch der 3. Band in Angriff genommen werden, welcher das 18. und 19. Jahrh. umfasst. Autor und Verleger (Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg i. Br.) fordern zur Subskription darauf auf. Der Band soll höchstens 6 M kosten und sind die Anmeldungen durch jede Buchhandlung an obigen Verleger zu richten. Von der Beteiligung an der Subskription hängt das endliche Erscheinen des Werkes ab.

* Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna, Lieferung 5 von Seite 257—320. Sie bildet die Fortsetzung der theoretischen und literarischen Werke und enthält wieder zahlreiche Seltenheiten in vorzüglicher Beschreibung.

* Der in Nr. 5 angezeigte Katalog von *List & Francke* in *Leipzig* enthält viel wertvolle Drucke und Mss. aus alter und neuerer Zeit. Die Anzeige der Titel

ist hin und wieder mit größerer Sorgfalt ausgeführt, doch bei den in Stb. gedruckten Werken des 17. Jahrh. vermisst man immer wieder eine genaue Angabe der vorhandenen Stb. Schon die Bezeichnung „Teil“ für „Stb.“ ist ganz falsch, denn unter Teil versteht der Bibliographe etwas ganz anderes als unter Stb. Ebenso ist das Fehlen der Verleger ein großer Mangel. Ob Nr. 747 z. B. ein Druck oder Ms. ist, hüllt der Katalog in vollständiges Dunkel, und so könnten wir den Herren Verfassern des Kataloges noch zahlreiche Ungenauigkeiten nachweisen, die den Wert des betreffenden Werkes vollständig aufheben und sie selbst dadurch den größten Schaden erleiden.

* Katalog 62 von der Antiquariatshandlung von *Ludwig Rosenthal* in *München*, Hildegardstr. 16. Neben theologischen Werken enthält der Katalog unter Nr. 1935 bis 1991 eine auserlesene Sammlung seltener Musikwerke in musterhafter bibliographischer Beschreibung. Da ist kein Wort zu viel, keins zu wenig. Der Käufer weiß was er kauft und der Bibliographe kann seine Studien daran machen.

* Auf die Anfrage im vorigen Hefte S. 92, was wohl unter „Hedomatario“ zu verstehen sei, schreibt Herr Dr. W. Braune in Heidelberg der Redaktion: „In betreff obiger Anfrage möchte ich die Vermutung aussprechen, Hedomataria sei eine Italienisierung des lateinischen (griech.) Hebdomatarius, „der die Woche hat, den Wochendienst versieht“. Herr Dr. Eichborn vermutet dagegen, dass das Wort die Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft von Musikern oder Literariern, einer Akademie oder dergl. bedeute und leitet das Wort von „Edornatarius“ ab, welches in der Bedeutung eines fein erzogenen Menschen, Freund der Musen, Künstler oder Literat aufzufassen sei. — Ich füge diesem eine Bezeichnung bei, die auf den Titeln des Christoph Morales zu finden ist, sie heißt „Portionarius“ und bedeutet nach Du Cange's Glossar: ein Amt, welches aus einer halben Praebende an einer Kathedrale besteht und die Vertretung des Canonicus einschließt. Vielleicht führt dies auf den richtigen Weg. — Ferner schließe ich diesem die Beantwortung der im vorigen Jahrgange geschehenen Anfrage über das Wort „Cebell“ an. Herr Joh. Schreyer in Dresden schreibt: Im Dictionary of musical terms, by J. Stainer & W. A. Barrett. London, Novello, ist es wie folgt erklärt: Im 17. und 18. Jahrh. verstand man darunter eine Melodie im $^4/_4$ Takt, welche aus je 4 und 4 Takten bestand und auf Laute und Violine zu Variationen benutzt wurde. Ein der bekanntesten Cebell's ist von Th. Mace 1676 komponiert und dort als Beispiel angeführt.

* Anfrage: Was heißt ein „Cantore al libro?“ Man liest auch die Ausdrücke „Cantore al liuto“ und „Donne a liuto et a libro“ (siehe Aron im Lucidario 1545, Bl. 31 v.)

* Zu dem Artikel von Herrn Dr. Eichborn p. 86 über das Horn ließe sich noch als Beweis dafür anführen, dass es in der That in Frankreich seine Ausbildung und Einführung ins Orchester erfahren haben muss, die in England im 18. Jahrh. gebräuchliche Bezeichnung „French horn“, wie man sie auf allen Titeln von Instrumentalwerken dieser Zeit liest.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 2.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Die Chöre aus „Philargyrus" von Petrus Dasypodius.

So viel ich weifs, sind die Chöre aus dieser lateinischen Komödie, welche den mehrfach behandelten Stoff vom reichen Mann und dem armen Lazarus in allerdings durchaus selbständiger, von jedem Zusammenhang mit dem bibl. Stoff losgelöster Weise bietet, noch nicht veröffentlicht worden. Unter allen Umständen können sie auf Interesse Anspruch machen. — Seit Wilh. Scherer von der Komödie gesprochen hat, (vgl. Wagner's Archiv, Wien, Kubasta & Voigt, 1874, Bd. I) hat man über das Werkchen und seinen Dichter, den als Lexikographen bekannteren Dasypodius nichts mehr gehört. J. Baechtold erwähnt den Namen in der soeben ausgegebenen 5. Lief. seiner Literaturgeschichte (Huber in Frauenfeld, 1889) und knüpft daran den Wunsch nach einer eingehenden Arbeit über die lat. Schweizer Dramatiker des 16. Jahrhunderts. Es ist möglich, dass uns in Kürze eine solche zu teil wird. Ich beabsichtige meinerseits, soweit als möglich sämtliche Schweizer Dramen des betr. Zeitraumes, deren nach Baechtold's meisterhafter Arbeit eine Menge sind, (den dort genannten schliefsen sich noch lateinische, auch viele in Manuskript an) in Bezug auf ihre musikalischen Bestandteile zu untersuchen und die Resultate an der gleichen Stelle zu veröffentlichen. Hier handelt es sich nur darum, die Chöre aus der Komödie des Dasypodius bekannt zu geben.

Aufschlüsse über das Leben des D. verdanken wir L. Hirzel im Neuen Schweiz. Museum, 6. Jahrg., Basel 1866, C. Detlof. Vgl. dazu: Charles Schmidt: vie de Jean Sturm, Strafsburg 1855.

(Petrus Dasypodius, nach Hirzel möglicherweise mit einem Peter Hasenfratz identisch, geb. in Frauenfeld, Kanton Thurgau, ca. 1490, starb in Strafsburg am 28. Febr. 1559.)

Das Titelblatt der Komödie lautet:

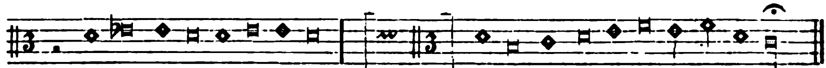
PHILARGYRVS | Comoedia | Lectori | Seria describant alij, mihi ludere nugas, | Quae tamen et ducant seria forte, placet. | Lusus adolescentiae Petri Da-sypodij ante annos abhinc tri-ginta quinque scriptus, nũc verò castiga-tus, auctus et typis primum ex-cusus Argentorati mense | Maio | 1565. Das Exemplar gehört der Wolfenbüttler Bibliothek. Die Personen sind: Plutus s. Mammon, Philargyrus Herus, Sophronius servus, Misoponus debitor, Aletes viator, Tlemo mercenarius, Penia s. Paupertas. Das kurze Stück umfasst 19 Druckseiten. Die ersten 4 Akte schliefsen mit Chorgesang. Am Schlusse des Stückes fehlt dieser. Der Gesangstext schliefst sich im ganzen in allgemeinen Betrachtungen eng der Handlung an, die zwar an sich recht ungeschickt entworfen ist, keine Motivierung zeigt und ohne recht ausgeführten und benutzten Konflikt zu Ende geführt wird, aber doch oft recht gut in der Charakteristik (z. B. des Tlemo) ist. Nur der 3. Chor macht von dem über den Text Gesagten in gewisser Weise eine Ausnahme.

I. Akt. Philarg. nimmt den Plutus in sein Haus und preist das Glück, reich zu sein. Sophr. verlangt von seinem Herrn zu essen, er habe ganze drei Tage fasten müssen. Dieser weist ihn wütend ab und befiehlt ihm, den Misoponus, seinen Schuldner, kommen zu lassen. Sophr. reflektiert über Reichtum und Armut.

Folgt Chorus:



Be-a-tus il-le ma-xime censendus est
suis bo-nis qui vi-vit et conientus est;
opes honores gloriam



Nec ap-pe-tit sed ex-pe-tit
Do-mi sit ut qui-e . . . tus.

Ich setze zur Probe noch die beiden andern Verse hierher:

2. At ille iure creditur miserrimus
Parare rem qui nititur, sed auxius
Labore partis incubat,
Nec vescitur
Sed abstinet
Metu famis futurae.

3. Andrus omnis vivit abstinentius,
Ut augeat pecuniam frequentius,
Hoc unicum solatium,
Jocunditas,
Amoenitas,
Deus quod est in arca.

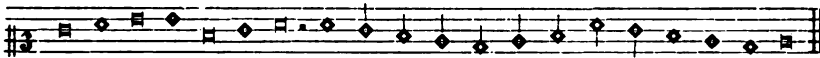
(Nicht nur aus dem Titel, auch aus diesen Proben können wir ersehen, dass wir uns im Bannkreis der Schule in der Dichtung befinden. Übrigens sagen das auch die vielen gelehrten Anspielungen des Dialogs.)

II. Akt. Sophr. bringt den Misop., welchen Philarg. zur Bezahlung seiner Schulden auffordert. Da Misop. das nicht kann, zieht ihm der Gläubiger das letzte Gut, seinen Rock, vom Leibe, um sich bezahlt zu machen. Misopon. will der Obrigkeit Anzeige von dem Vorfall machen und spricht mit dem Aletes über die Missachtung der Gesetze durch die Reichen.

Chorus:



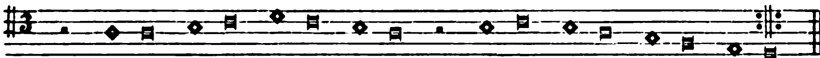
A-mo-re qui pe-cu-ni-ae de-ti-ne-tur u-ni-cè



Mul-ta pa-trat im-pi-è pul-so . . tu-mo-re nu-mi . . . nis

III. Akt. Den schon seit einem Jahr schuldigen Lohn will Philarg. dem Tlemo nicht geben. Dieser geht dem Geizigen zu Leib, Sophr. weifs ihn zu beruhigen. Dem Sophr. ahnt für seinen Herrn Unheil.

Chorus:



Po-e-ta prudens pen-si-tat quae vi-ta sit lau-da-bi-lis:
In mo-ri-bus de-ju-di-cat, qui sit pa-rum pro-ba-bi-lis:



Hinc bo-nis quae praemia Pa-ra-ta sint con-si-de-ra.
Hinc ma-lis quae tormina

IV. Akt. Wie Tlemo und Misopon. ihre Klagen gemeinsam gegen Philarg. vorbringen wollen, begegnet ihnen Penia, welche sie an die Reichen wenden. Penia lässt durch Sophr. bei Philarg. um Aufnahme bitten, der dafür hart angelassen wird und der Penia vom Ausfall seiner Sendung berichtet.

Chorus:

Nec di-vi-tes nec pau-pe-res un-quam so-lent qui-e-sce-re
Tranquilla mens ni sit prius quae de-si-nat ti-me-sce-re

In omni-bus ne-go-ti-is Va-ca-re la-be cri-mi-nis

Mor-ta-li-bus iu-gem qui-e-tem compa-rat.

V. Akt. Philarg. bekehrt sich voller Angst vor den so hart von ihm Abgewiesenen blitzschnell zum φιλάνθρωπος.

Es unterliegt meinem Dafürhalten nach keinem Zweifel, dass wir es hier mit einer Zwischenaktsmusik zu thun haben, welche nicht etwa von den Darstellern, sondern von einem besondern Chor ausgeführt wurde. Und zwar ist diese Zwischenaktsmusik sehr vernünftiger Natur, indem sie die Stimmung, das gewonnene Resultat jedes Aktes, bis zum Fortgang der Handlung festhält.

Dr. Nagel, Zürich.

Totenliste des Jahres 1888,
die Musik betreffend.

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikztg.
Guide = Le Guide mus. Bruxelles, chez Schott frères.
Lessmann = Allg. deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = Le M. Journal du monde music. Paris, Heugel.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschrift f. Musik. Lpz. Kahnt.
Ricordi = Gazzetta music. de Milano.
Signale = S. f. die Musik. Welt. Lpz Senff.
Wochenbl. = Musikal. W. von Fritzsch in Lpz.

Aerts, Félix, Komponist und Lehrer an der Musikschule zu Nivelles, st. im Dez. ebd. (Geb. 4. Mai 1827 zu St.-Trond.)

Alard, Jean-Delphin, Violinist, einst Lehrer am Konservatorium zu Paris, st. 22? Febr. ebd. (Bock 89. — Ménestrel 72, Biogr. von Pougin, der am 23. Febr. schreibt.)

Alexandre, Edouard, Orgelbaumeister, st. 9. März zu Paris, 64 J. alt.

Alkan ainé, siehe Morhange.

Angeleri, Filippo, Pianist und Komponist, st. im Jan. in Mailand, 72 J. alt.

Arendt, Pierre, Direktor der Musikschule zu Arlon, st. 14. Sept. ebd.

Bache, Walter, Pianist, st. 26. März zu London. (Bock 145. — Lessmann's Ztg. 143. — Ménestrel 128. — Wochenbl. 181. Biogr. — Musical times 229 Biogr.)

Baraize, l'abbé, Kapellmeister an der Kathedrale zu Laval, st. im Okt. ebd., 30 J. alt. (Ménestrel 368.)

Barrielle, Louis, genannt Bonvoux, einst Tenorist, geb. 19. Juni 1815 zu Marseille, gest. 8. Febr. zu Villefranche (Rhône).

Bèraud, ... früher Sänger, dann Gesanglehrer, st. im März in Paris, 73 J. alt.

Bernard, Jules, Sekretär und Bibliothekar am Konservatorium zu Gent, st. 23. Okt. ebd., 70 J. alt.

Berthelier, Jean-François, Opernsänger, st. 29. Sept. zu Paris, 58 J. alt.

Blaze, Ange-Henri, dit **de Bury,** Musikschriftsteller, besonders Kritiker, st. 15. März zu Paris. (Ménestrel 96.)

Böhme, F. A., Posaunist und pensionierter Kgl. sächs. Kammermusiker, st. 18. Febr. in Mittweida, 60 J. alt.

Bolck, Oskar, Komponist und Musiklehrer, st. 2. Mai zu Bremen, 49 J. alt.

Bombardi, Paolo, Opernkomponist und Gesanglehrer, st. im Febr. zu Verona.

Bondioli, Lodovico, Instrumentenmacher, st. im Nov. in Bologna.

Bonjean, Henri, Komponist und Gesanglehrer, verunglückte im Juli zu Maisons-Laffitte bei Paris.

Brammer, Edwin, einst Organist in London an der Kirche Great-Grimsby. Zog sich nach Sachsen zurück und soll in Diesbar a. d. Elbe gelebt haben. Am 23. Sept. wurde er auf dem Südfriedhof in Leipzig begraben. Er war 46 J. alt. (Music. times 665.)

Bransil (nach anderen Brousil), **Alois,** (nach and. Louis), Violinist und Orchesterdirigent in Glasgow, geb. 1846 in Prag, lebte seit langer Zeit in England und st. 19. Okt. zu Glasgow. (Mènestrel schreibt Louis Bransil, in engl. Blättern ist er nicht angezeigt.)

Brassin, Gerhard, Vater des bekannten Pianisten, Sänger in Leipzig, st. im Sept. in Brühl bei Bonn. Geb. 1810 (Ménestrel 304.)

Bratsch, Johann Georg, Komponist und einst Direktor der Musik-

schule zu Würzburg, geb. 18. Febr. 1817 zu Zelle, gest. 8. Febr. zu Würzburg.

Cabu, Edmond, dit **Cabel,** Tenorist, geb. 8. Nov. 1843 zu Brüssel, st. 4. Dez. ebd. (Guide 329. — Signale 1889, 27.)

Calzolari, Enrico, einst Tenorist von grofsem Ruf, st. im Febr. zu Mailand.

Caronna, Ferdinando, Opernkomponist, st. im Okt. oder Nov. in Palermo, 33 J. alt.

Cauteren, L. van, Orchesterdirigent, st. 9. Okt. zu Antwerpen.

Chappell, William, Musikverleger und Musikschriftsteller, st. 20. Aug. in London, 81 J. alt.

Choudens, Antoine de, Musikverleger in Paris, st. 16. (17.?) Nov. ebd. (Guide 306.)

Collière, Lucien Marius, ehemaliger Baritonist an der grofsen Oper zu Paris, Dichter und Musiker, später Zeichen- und Musiklehrer in Amerika, st. im Juni (?) in Kentucky, 76 J. alt.

Commelius, Joseph, Pianist, st. 17. Febr. in Havanna, 51 J. alt.

Conté, Jean, Violinist und Komponist, st. 1. April zu Paris, geb. 12. Mai 1830 zu Toulouse. (Ménestrel 120.)

Corri, Henry, Sänger, st. 28. Febr. zu London. (Music. times 234.)

Costa, Carlo, Lehrer der Theorie am Konservatorium zu Neapel, st. im Januar ebd., 62 J. alt. Er war ein Halbbruder des Michael Costa.

Covin, M., Organist an St. Honoré, st. zu Paris. (N. Z. f. M. 26.)

Davis, Frau **Gabriel,** Dichterin und Komponistin, st. 18. Juli zu Littlemore (Oxford).

Delisse, Paul, Lehrer für Posaune am Konservatorium in Paris, auch Opernkomponist, st. im Sept. durch Selbstmord, geb. 12. April 1817 zu Longwy. (Ménestrel 312.)

Delprat, Charles, Lehrer des Gesanges und Musikschriftsteller, st. zu Pau im Jan., 85 J. alt.

Diez, Chrétien, Pianofortefabrikant in Brüssel, Erfinder des Polyplectron, st. 7. April ebd.

Ditt, Karl, Bassist, st. 26. Jan. zu Manheim.

Dominicetti, Cesare, Opernkomponist und Lehrer für Komposition in Mailand, st. 20. Juni zu Sesto di Monza, geb. 12. Juli 1821 zu Dezenzano am Gardasee. (Ménestrel 215. — Ricordi 240, 248.)

Dont, Jakob, Violinist und einst Lehrer am Konservatorium in Wien, geb. 2. März 1815 ebd., st. 17. Nov. ebd. Alle anderen Daten sind falsch. (Bock 431. — Mus. Rundsch. Nekrolog p. 58.)

Drexel, Joseph W., Violoncellist, Vorsitzender der philharmon. Gesellschaft zu New-York, st. 25. März ebd.

Drucker, Karl, Tenorist, st. 11. Jan. in Brünn, 33 J. alt.

Dupont, Alexander, Verfasser eines Répertoire dramatique belge in 2 Ausg., st. 4. April zu Liège, 55 J. alt. (Guide 120.)

Eban, ... Konzertmeister und Gründer der Musikgesellschaft in Wilna, st. 9. Nov. zu Yalta, 53 J. alt.

Elewyck, Ritter **Xavier-Victor-Fidèle,** Musikhistoriker und Kapellmeister an der Kirche St. Pierre zu Löwen, st. 28. April im Irrenhause zu Tirlemont (Belgien). (Guide 152. — Ménestrel 152.)

Ella, John, Violinist, Gründer und Direktor der Gesellschaft „the Musical Union", geb. 19. Dez. 1802 in Shink (Yorkshire — nicht 1798 wie bisher angegeben wurde), st. 2. Okt. zu London, nach englischen Blättern. Die Nachrichten in den andern Musikztg. sind fast durchweg falsch.

Errera, Ugo, Advokat, Komponist und Gründer des Liceum Benedetto Marcello zu Venedig, st. im April ebd., 46 J. alt.

Espenhahn, Fritz, einst Kammermusiker an der Kgl. Kapelle zu Berlin, st. 22. Nov. ebd., 78 J. alt. (Todesanzeige.)

Feitlinger, Gustav, Gesanglehrer, einst Opernsänger, st. im Juli zu Paris.

Filitz, Karl, Kantor an der evang. Kirche zu Landshut, st. 1. Okt. ebd., 66 J. alt.

Fleming, J. Lino, ein junger brasilianischer Komponist, st. 7. April auf der Überfahrt über den Ocean.

Florimo, Francesco, Musikhistoriker, Direktor der Konzerte des Kgl. Musik-Kollegiums und Bibliothekar des Real-Collegio zu Neapel, geb. 12. Okt. 1800, st. 18. Dez. zu Neapel. (Ricordi 464.)

Fohmann, ... Hornist an der Hofkapelle in Stuttgart, st. 18. Jan. ebd.

Forzano, Antonio, Kapellmeister und Violinist, st. im Aug. zu Savona, 79 J. alt.

Franginí, Ottavio, Operetten-Komponist, st. im April zu Florenz

Fullerton, William, Komponist und Pianist, st. 25. Aug. zu Oldihan· bei London, 28 J. alt. (Ménestrel 296.)

Gabutti, Giacinto, Komponist, st. im Dez. (?) in Dogliani.

Galli, Raffaelle, Flötist, geb. 2. Dez. 1824 zu Florenz, st. im Dez. 1888 oder Jan. 1889 ebd.

Gamalero, Tommaso, Musikdirektor, st. im Aug. (?) in Alessandria.

Gandolfi, Antonio, Opernkomponist, st. 6. Juni zu Catania, 66 J. (Ménestrel 208. — Ricordi 233 nur kurze Daten.)

Garbe, F. A., Orchesterdirigent, st. 9. April, zu Frankfurt a/M., 81 J. alt.

Gaurion, Stéphane, Organist am Notre-Dame zu Auteuil bei Paris, einst Kapellmeister an der Kapelle St.-Clotilde, Komponist geistlicher Musik, st. im Nov., 45 (43?) J. alt, ebd.

Gebhardt, Friedrich Wilhelm, Konzertsänger, gab einige Liedersammlungen heraus, geb. um 1804 in Duderstadt, gest. im Juni zu Leipzig.

Gillet, Louis-Jacques-Albert, Komponist und Orchesterdirigent, st. im Juli zu Dünkirchen, 64 J. alt.

Ginouvès, Ferdinand, Pianist und Komponist, st. im Aug. in Marseille, geb. im Nov. 1844 zu Cayenne. (Ménestrel 280 führt zwei Opern von ihm an.)

Götze, Prof. **Franz,** Tenorist, dann Gesanglehrer, st. 2. April zu Leipzig. (Guide 144. — Bock 154. — Wochenbl. 193.)

Grard, J.-B.-J., einst Opernsänger, dann Gesanglehrer, st. im Aug. zu Douai, 76 J. alt.

Grauer, Samuel, Organist, Pianist und Dirigent nebst Tenorsänger in Amerika, st. im Dez. in Baltimore, 31 J. alt.

Greith, Karl, Komponist und Domkapellmeister in München, st. 17. Nov. ebd., 60 J. alt.

Grosjean, Jean-Romary, Organist und Redakteur des „Journal des Organistes," st. 13. Febr. zu St.-Dié, 73 J. alt.

Hache, Joh. F., Stadtmusikdirektor in Pegau, st. 29. Juli ebd., 83 J. alt.

Haertel, Raimund, Buchhändler in Leipzig, der Senior des Hauses Breitkopf & Haertel, dessen Leitung er von 1827—1880 geführt hat, geb. 9. Juni 1810 in Leipzig, gest. 10. Nov. ebd.

Haller, Constantin de, Komponist, Kritiker und Theoretiker, welcher auch eine Sammlung russischer Lieder herausgab, st. im April zu St. Petersburg.

Halven, Ernst, Komponist und Dirigent des Heidelberger Liederkranzes, st. 21. Febr. zu Heidelberg, 39 J. alt.

Hamme, Jean van, Violaspieler am Theater de la Monnaie zu Brüssel, st. 15. Jan. ebd. (Guide 24.)

Hauer, Hermann, Gesanglehrer und Organist in Berlin, st. am 16. Aug. während eines Landaufenthaltes in Wernigerode, 76 J. alt. (Todesanzeige.)

Held, Dr. **Joh. Anton,** Gesanglehrer, Organist, Dirigent und Förderer des Volksgesanges in der Schweiz, st. 4. Febr. in Chur, 75 J. alt. (Biogr. in Schweiz. Musikztg. Zürich, p. 68.)

Heller, Stephen, Komponist und Pianist, st. 14. Jan. zu Paris. (Ménestrel 32. — Eine wertvolle Biographie nebst einer Würdigung seiner Leistungen von A. Niggli in der Schweiz. Musikztg. p. 140 ff.)

Hernandez, Isidoro, Opernkomponist, st. im Okt. zu Sevilla. (Ménestrel 376 Biogr.)

Herold, Rudolf, Organist und Musikdirigent, um 1831 (1834?) geb., ging 1852 nach San Francisco und st. 1 Aug. in Philadelphia. (Bock 313.)

Herpin, Victor, Orchesterdirigent u. Operettenkomponist, st. 30. März zu Paris, 42 J. alt.

Herz, Henri, der einst vielbeliebte Klavierkomponist, st. 5/6. Jan. in Paris, 82 J. alt. (Ménestrel 16. — Guide 16.)

Heuberger, Louis, Chorsänger am Hoftheater in Stuttgart, st. 20. Dez. ebd., 57 J. alt.

Hinrichs, Julius, Violinist, geb. in Mecklenburg-Schwerin, st. 6. Sept. zu San Francisco, 32 J. alt.

Hirschbach, Hermann, Komponist und Kritiker, st. 19. Mai zu Gohlis bei Leipzig, 76 J. alt. Bekannt durch Rob. Schumann's Briefe.

Hochst[a]etter, Jacques, Kapellmeister an der Kirche St.-Augustin zu Paris, st. im Anfang April ebd.

Holstein, Alfonso, Pianist, st. im Okt. in Neapel, ebd. geboren.

Hron, Wenzel, Klavierlehrer in Wien, st. 4. Febr. ebd., 69 J. alt.

Hustache, Claude-Théodore, einst Gesangsdirektor an der Oper in Paris, st. 28. Juni ebd., 67 J. alt. (Ménestrel 223: 30. Juni.)

Jähns, Friedrich Wilhelm, Gesanglehrer, Liederkomponist, bekannt durch sein Werk über K. M. von Weber und seine Weber-Sammlung, welche jetzt die Kgl. Bibl. zu Berlin besitzt, st. 8. od. 9. Aug. zu Berlin.

Katzsch, Hermann, Musiklehrer und Komponist leichter Klavierstücke, st. 18. Mai zu Leipzig, 63 J. alt. Ob der Musikalienhändler, Firma A. H. Katzsch derselbe ist, habe ich nicht in Erfahrung bringen können.

Kayser, H. E., Violinist und Komponist, geb. 16. April 1815 zu Altona, gest. 17. Jan. in Hamburg. (Nekrolog in Hambg. Musikztg. No. 36/37.

Klassen, Ludwig, einst Dirigent des Männerchors Schaffhausens und Gesanglehrer am Gymnasium daselbst, st. 21. Febr.

Klein, Thomas, Klarinettist, Lehrer am Konservatorium in Wien, st. 19. Jan. ebd., geb. 10. Aug. 1802 in Nürnberg. (Signale 139.)

Klemm, Christian Bernhard, Musikverleger in Leipzig, st. 3. Jan. ebd.

Klingenberg, Friedrich Wilhelm, Komponist von Männerquartetts, st. 2. April in Görlitz, 79 J. alt. (Todesanzeige.)

Kohrssen, L., Musikdirektor in Göttingen, st. 15. Aug. ebd., 70 J. alt.

Kuntz, Franz, Liederkomponist, st. 4. Juni in Zürich, 29 J. alt. Ein op 1 und 2 erschien im Druck in Wien bei Wetzler und in Koblenz bei Falckenberg. (Biogr. in der Schweiz. Musikztg. Zürich p. 110.)

Laade, Rudolf, Tanzkomponist und Orchesterdirigent, st. 14. Juni zu Danzig, 63 J. alt.

Lack père, einst Kapellmeister an der Kirche zu Quimper, geb. um 1814, gest. im Sept. zu Laval. (Ménestrel 328.)

Lammers, Julius Wilh. Cäsar, Lehrer am Konservatorium in Leipzig, geb. um 1829 zu Osnabrück, gest. 20. Sept. in Leipzig.

Landrol, M., st. den 16. Aug. zu Parma.

Lecluyse-Lheest, Léonie, als Sängerin unter dem Namen Blanche de Novea bekannt. Nach ihrer Verheiratung trat sie als Komponistin auf und st. 20. März zu Schaerbeck bei Brüssel. (Guide 112.)

Lehmann, ... Orchesterdirigent in München, st. 10. Jan. ebd., 52 J. alt.

Leideritz, Franz, Orchesterdirigent, ging um 1883 nach England und st. 29. Juni in Hampstead, 40 J. alt.

Lelong, Camille, Violinist, st. im Juni zu Aix-les-Bains. Lebte früher in Paris.

Littleton, Henry, einstiger Besitzer der Firma: Novello, Ewer & Co. in London, st. 11. Mai auf seiner Besitzung Dunedin-House in Sydenham, 66 J. alt.

Löhr, Frederick N., Komponist, Gründer und Direktor eines Gesangvereins in Plymouth, st. 18. Dez. ebd., geb. 1844 zu Norwich. (Music. times 1889, 26.)

Lyschine, Greger, Opern- und Symphonien-Komponist, st. im Juli zu St. Petersburg, 34 J. alt. (Ménestrel 256.)

Maglioni, Giovachino, Pianist, Organist und Komponist geistlicher und weltlicher Gesänge, geb. 26. Juli 1814 zu Pontasieve (Florenz), st. im Dez. (?) zu Florenz.

Magnus, Rudolf, Komponist und Organist an der Neuen Kirche zu Berlin, st. 24. Jan. zu Berlin, 63 J. alt.

Margold, Karl, Kapellmeister, st. 11. Nov. in Wien, 55 J. alt.

Maro, Pietro del, Abt, Organist und Komponist von Kirchenmusik, st. im März zu Florenz.

Masenghini, Pietro, Chordirektor am Theater dal Verme zu Mailand, st. im Dez. ebd.

Michel, Joseph, Operettenkomponist und Direktor der Musikschule in Ostende, geb. 12. Dez. 1847 zu Lüttich, gest. 6. oder 8. Sept. zu Ostende. (Guide 226. — Ménestrel 312.)

Mickler, Wilhelm, Direktor des Konservatoriums in Milwaukee (N.-A.), geb. 1826 zu Darmstadt, gest. 8. Juni, seit 1873 in Milwaukee lebend. (Biogr. in Witt's Flieg. Bll. 1888 p. 78.)

Mohr, Wilhelm, Kritiker an der Kölnischen Zeitung, geb. um 1838 in Münstereifel, gest. im Nov. zu Obernigk in Schlesien in einer Heilanstalt.

Moja, Leonardo, Violoncellist, geb. zu Venedig, st. im Jan. zu Turin, 77 J. alt.

Morandi, Oreste, Musikverleger in Florenz, st. im April ebd., 93 J. alt.

Morhange, Charles-Valentin, dit **Alkan**, unter welchem Namen er seine Kompositionen veröffentlichte, geb. 30. Nov. 1813 zu Paris (nicht Dez. nach Fétis) und st. 29. März ebd. (Guide 120. — Ménestrel 120.)

Müller, Selmar, Komponist und Seminarlehrer, st. 14. Mai zu Wolfenbüttel, 69 J. alt.

Naumann, Emil, Komponist und Musik-Feuilletonist, st. 23. Juni in Dresden.

Neupert, Edmond, geb. 1. April 1842 zu Christiania (Norwegen), ging 1882 nach Nord-Amerika, wirkte als Pianist und Orchesterdirigent und st. 22. Juni in New-York.

Obiols, Mariano, Direktor des Konservatoriums zu Barcelona, Komponist, auch von Opern, geb. 26. Nov. 1809, gest. 10. Dez. in Barcelona.

Okolowitz, Edouard, Liederkomponist leichterer Gattung, st. 5. Aug. zu Paris. (Ménestrel 264.)

Orefice, Giuseppe dell', Komponist, geb. 22. Aug. 1848 zu Fara (Abruzzen), st. im Dez. (?) in Neapel.

Parlow, Albert, Militärmusiker, geb. 1. Jan. 1824 zu Torgelow, gest. 27. Juni zu Wiesbaden. Er gab Konzerte im Cirkus zu Paris. Le Guide p. 202 sagt, dass er schon 1883 für tot angesagt wurde. Siehe Jahrg. 16, 111 der Monatsh. (Bock 281.)

Pasini, Timoteo, Opernkomponist und Orchesterdirigent, ging 1874 nach Amerika und st. im Juni in Buenos-Ayres, 60 J. alt, geb. zu Ferrara. (Ménestrel 248.)

Pastorelli, Ernesto, Komponist von 4 unaufgeführten Opern, st. im Febr. zu Verona.

Pertasso, Bartolomeo, Organist und Gesanglehrer, st. im Dez. in Canobbio (Italien), 91 J. alt.

Petschke, Hofrat Dr. **Hermann Theobald**, Mitglied der Leipziger Gewandthausdirektion und .Komponist von Männerchören, st. 28. Jan. in Leipzig, geb. 21. März 1806 in Bautzen.

Piacenza, Pasquale, Komponist und Militärmusiker, st. 23. Sept. zu Pistoja, geb. 16. Nov. 1816 zu Casalmonferrat. (Ménestrel 352.)

Pilot, Alfred, Kapellmeister an der Trinitatiskirche zu Paris, st. im Dez. ebd., 42 J. alt.

Pinsuti, Ciro, Komponist und einst Gesanglehrer an der Kgl. Akademie in London, st. 10. März in Florenz. (Ménestrel 104.)

Pirk, Engelbert, Opernsänger in Wien, st. 3. Juni in Prag.

Pirola, ... Violoncellist am Scalatheater in Mailand, st. im Mai durch Selbstmord.

Placet, Auguste-Francis, Konzertmeister, geb. 14. Okt. 1816, st. 10. Dez. zu Paris. (Biogr. Ménestrel 407.)

Polak-Daniels, B., Komponist von Modeklavierpièцen, st. 11. Aug. in Ischl.

Potharst, Jacques, Komponist und Gesanglehrer, st. im Juli zu Paris, 67 J. alt.

Privitera, Giuseppe, Komponist, st. im März zu Syracus, 68 J. alt. (Ménestrel 120.)

Prochazka, Ludwig, Komponist und Musiklehrer, früher städtischer Beamter in Prag, dann lebte er in Hamburg, wo seine Frau eine zeitlang als Sängerin auf der Bühne wirkte, kehrte aber später wieder nach Prag zurück und st. dort 18. Juli.

Puerari, Enrico, Tenorist und Gesangskomponist, geb. zu Cremona, st. im Jan. in St. Petersburg, 40 J. alt. (Ricordi 68.)

Re, Enrico, Sänger, st. im Jan. (?) in San Jago.

Reardon, J. Vernon, Violinist u. Musikreferent, st. im Sept. in Washington.

Ressel, Franz Wilhelm, Kammermusiker an der Kgl. Kapelle zu Berlin, st. 5. Sept. ebd. (Todesanzeige.)

Ricordi, Tito di Giovanni, Musikverleger in Mailand, st. 7. Sept. ebd., geb. 29. Okt. 1811 zu Mailand, Sohn des Giovanni, Gründer des Musikgeschäftes und Vater des Giulio, welcher nun Chef des Geschäftes ist.

Riedel, Karl, Prof. der Musik, Gründer und Dirigent des bekannten Gesangvereins in Leipzig, st. 3. Juni ebd. (Wochenbl. 275 Biogr.)

Roeder, Karl, Fagottist, st. 20. Febr. zu Wien, 65 J. alt.

Röhr, August, Gesanglehrer und Organist a/D., st. 18. April zu Berlin.

Rosenkranz, Anton, Kapellmeister in Oldenburg, st. 29. Juni ebd.

Rubner, Hubert-Antoine, Violinist und Orchesterdirektor, geb. 11. Mai 1814 zu . . . . st. im Juni zu Paris.

Ruff, Heinrich, Sänger, sp. Gesanglehrer und Schriftsteller über Gesang, st. 20. Febr. zu Wien, 70 J. alt.

Ryan, Desmond Lumley, Kritiker am Londoner Standard und Textdichter, st. 29. Nov. zu London, 37 J. alt. (Music. times 1889, 26.)

Sachs, Julius, Komponist, st. im Jan. zu Frankfurt (?).

Sander, Hermann, Organist an der St. Johanneskirche und Dirigent von Gesangvereinen in Leipzig, st. 22. Mai in Grofs-Denkte bei Wolfenbüttel, 35 J. alt.

Santa Caterina, Pietro, Violinist und Musikalienhändler, st. um die Jahreswende 87/88 in Udine.

Schiffmacher, Joseph, Pianist und Komponist, ertrank im Juli od. August bei einem Besuche des Schlosses de la Salle bei Mâcon. (Guide 249 Nekrolog.)

Schlösser, Joseph, ehemaliger Hofopernsänger in Manheim, st. 18. März ebd., 73 J. alt.

Schmid, Wilhelm, Musikalienhändler in Nürnberg, st. 29. Jan. ebd.

Schnitzler, Georg, Violinist im Orchester des Krystallpalastes in London, st. 6. Mai ebd.

Schönmehl, Charles, Sänger, Komponist und Dirigent in Paris und London, st. Anfang des Jahres in einem Kurorte in der Nähe Melbourne's in Australien.

Schütz, Dr., Oberschulrat, auf musik-pädagogischem Gebiete erfolgreich thätig, st. in Gohlis bei Leipzig. (N. Z. f. M. 81.)

Schütz, Dr. **Max**, Kritiker des Pester Lloyd, st. 11. Sept. in Graz, 37 J. alt.

Schultze, Wilh. Heinr., geb. zu Celle (Hannover), st. 26. Sept. zu Syracus (Amerika), 61 J. alt; war lange in Boston als Universitäts-Musikdirektor angestellt.

Semet, Théophile-Aimé-Emile, Komponist von Opern, st. 15. April zu Corbeil. (Bock 164. — Ménestrel 136, Biogr. von Pougin.)

Seydler, Ludwig Karl, Organist und Komponist, st. 10. Mai in Graz, 78 J. alt.

Sillér, Karl, Klavierlehrer, st. 20. Dez. in Stockholm, geb. 17. Juli 1818.

Spinney, Franc, Organist an der Leamingtoner-Kirche und Leiter der Warwicker Choralgesellschaft, st. 5. Juni zu Leamington, 38 J. alt. (Music. times 424.)

Staab, A., aus Hamm, Komponist von Männerquartetten, st. 24/25. Mai während eines Aufenthaltes in Barmen.

Stamm, Andreas Eduard, Zitherspieler und Lehrer, geb. 18. März 1839 in Karlbach bei Frankfurt a/M., st. 31. Juli zu Hamburg. (Biogr. in: Die Zither 15.)

Stoll, P. .... Gesanglehrer, st. 8. Okt. zu Budapest (Wien), (71) 74 J. alt.

Straufs, Isaac, Orchesterdirigent für die Balletmusik am einstigen französischen Hofe, geb. 2. Juni 1806 zu Strafsburg, st. 9. Aug. zu Paris. (Bock 305. — Ménestrel 264.)

Sutter, Hans, Komponist von Männergesängen, st. im Febr. zu Weiz (Steiermark), 74 J. alt.

Svendsen, Olof, Flötist an der Kgl. Akademie in London, geb. 9. April 1832 in Christiana (Norwegen), st. 16. Mai zu London. (Guide 160. — Music. times 358.)

Szemelenyi, Ernest, Komponist, Theoretiker und Pianist, geb. 8. Jan. 1824 zu St. Georgen in Ungarn, st. 1. März zu Baltimore in N.-A.

Thibaud, Hippolyte, Violinist, geb. um 1862 zu Bordeaux, st. im Nov. zu Nantes.

Thoms, Anton, Bratschist an der Kgl. Kapelle in München, st. im Febr. ebd.

Trautmann, Rudolf, Musikdirektor und Violinist in Breslau, st. am 9. Aug. ebd.

Tuczek, Philipp, Kammermusiker an der Kgl. Kapelle zu Berlin, st. 4. Sept. ebd.; nach anderen im Bade Kösen. (Bock 327.)

Varlet .... Gesanglehrer, einst Sänger, st. im Juni zu Paris, 61 J. alt.

Victorin, Franz, Kapellmeister am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin, st. 8. April ebd. (Bock 153.)

Villaufret, Francisque, Fagottist an der Oper zu Paris, st. im Juli ebd., 55 J. alt.

Vincent, Charles, Chansonnier und Direktor mehrerer Musikgesellschaften, st. im Aug. zu Caveau, 70 J. alt.

Vogt, Jean, Pianist und Komponist, st. 31. Juli zu Eberswalde, wo er seine Ferienzeit verlebte. (Bock 287.)

Weifs, Lorenz, Komponist und Gesanglehrer, st. 22. Mai zu Wien, 78 J. alt.

Weifsenborn (nicht Weifsenhorn), **Christian Julius**, Komponist und Prof. am Konservatorium zu Leipzig als Fagottist, st. 21. April zu Leipzig, 51 J. alt.

West, William, Komponist und Theaterdirektor, st. im Jan. zu London, 98 (93?) J. alt.

Winn, William, Komponist von Glees und anderen Gesangspiècen, geb.

8. Mai 1828 zu Bramham in Yorkshire, kam 1854 nach London und entzückte durch seine prachtvolle Baritonstimme. 1864 wurde er Gentleman an der Kgl. Kapelle und 1867 Choralvicar an St. Paul, später war er Lehrer an der Guildhall-Schule für Musik, st. 1. Juni in London. (Music. times 424.)

Witt, Franz, Gründer und Präses des deutschen Cäcilienvereins, Herausgeber zweier Zeitschriften für katholische Kirchenmusik, st. 2. Dez. in Landshut, wo er ein geistliches Amt bekleidete. (Biogr. nebst Porträt in seiner Musica sacra, 1889, No. 1.)

Woelff, Hugo, Direktor einer Musikschule in St. Petersburg, st. 28. Nov. ebd.

Wüstner, Joseph, Chormeister des Gesangvereins in Klagenfurt, st. am 6. Jan. ebd.

Zagolo, Pietro, Geigenbauer, st. im März in Udine.

Mitteilungen.

* *Joh. Wolfg. Franck.* Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper von Dr. *Friedrich Zelle.* Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Humboldts-Gymnasiums zu Berlin. Ostern 1889. Berlin, Gaertner. 4°. 24 S. Eine auf Quellenstudien begründete verdienstliche Arbeit, die freilich in betreff des biographischen Materials aufserordentlich geringen Stoff bietet, denn man weifs über Fr.'s Leben fast nichts und dem Verfasser ist es nicht gelungen, auch nur einiges Licht hineinzubringen. Die einzige anerkennenswerte Bemerkung besteht in der Beweisführung, dass Fr. nicht Medicus, sondern Musicus war und der Musicus nur aus Versehen zum Medicus gemacht worden ist, der sich dann wie eine Wucherpflanze von Lexikon zu Lexikon fortgepflanzt hat. Von seinen Kompositionen dagegen haben sich eine hübsche Reihe erhalten, so dass wir über seine Leistungen uns schon ein Bild machen können. Hier hätte der Verfasser etwas mehr geben können, denn mit Ausnahme von wenigen Anmerkungen sind wir gröfstenteils auf die mitgeteilten Auszüge aus der Oper Cara Mustapha (1686) angewiesen, aus denen wir uns selbst ein Urteil bilden sollen. Das ist zu wenig. Gerade so wie uns der Herr Verfasser einen Überblick über den Wirkungskreis Fr.'s im geistlichen Liede giebt, gerade so suchten wir auch eine nähere Begründung seiner Leistungen in der Cantate, überhaupt im geistlichen Tonsatze und in der Oper. Trefflich dagegen sind die Vergleiche zwischen Fr.'s und Bach's Melodieen, die Bemerkungen über die Operntexte und das Leben und Treiben an der Hamburger Oper. Fr.'s Stil ist kraftvoll und erfindungsreich und nähert sich der Händel'schen Weise schon in einem Grade, dass man manches ebenso gut ihm zuschreiben könnte. Der Schritt von Staden's Seelewig von 1644 (Abdruck in M. f. M. 13, 53) zu Fr.'s Cara Mustapha von 1686 ist so bedeutend, die liedweise Behandlung Staden's hat sich bei Fr. zu einem dramatischen oder im langsamen Satze zu einem tief empfundenen Ausdrucke entwickelt, dass man Frank für eine ganz bedeutende Erscheinung betrachten muss. Leider giebt der Herr Verfasser nur 8 Gesangsnummern, von denen vier in der Liedform gehalten sind. Wieviel der Originaldruck Arien enthält, ist nicht mitgeteilt,

auch erfahren wir nicht, ob sich irgendwo Recitative oder Instrumentalsätze befinden, ferner was Fr. im geistlichen Tonsatz, der Cantate leistet. Vielleicht macht uns ein künftiges Programm damit bekannt.

* In den Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, 3. Heft, No. 11, 1888, werden von A. Hagedorn, S. 192, drei Briefe von Dieterich Buxtehude an den Rat der Stadt Lübeck aus den Jahren 1686, 1687 und 1689 mitgeteilt, die sich im Lübeck'schen Staatsarchive befinden. Sie betreffen den Dank für das Honorar, welches seitens der Stadträte B. für die Abendmusiken überreicht worden war und lassen uns noch nebenbei einen Blick in weniger geglückte Aufführungen thun, oder in die geringen Einnahmen, die aus der Kollekte fliefsen, über die B. in Klagen ausbricht.

* Herr *Dr. Heinr. Reimann* hat in No. 18—20 der Allg. Musikztg. von Lessmann einen sehr wertvollen Artikel „Über den Vortrag der Orgelkompositionen Joh. Seb. Bach's" veröffentlicht, der nicht nur Bach's Werke als ewig jung in schwunghafter und begeisterter Rede feiert, sondern auch kräftig gegen das gedankenlose Abspielen der Orgelkompositionen von seiten unserer Organisten vorgeht. Wir empfehlen den Aufsatz allseitiger Beachtung, denn er geifselt mit Recht ein Übel, über welches sich wohl schon jeder Musikverständige beklagt hat. Alle unsere Orgelvirtuosen suchen ordentlich etwas darin, auf der Orgel so rechten Rumor zu machen und da die Kirchen bei Orgelvorträgen selten gefüllt sind, so hilft die starke Resonanz den Rumor noch erhöhen, so dass der Zuhörer in der That nur ein Lärmen zu hören bekommt. Nur in Wien, bei einer Prüfung der Schüler des Konservatoriums der Musikfreunde, hörte ich im Jahre 1878 eine der grofsen Orgelfugen Bach's in verständnisvoller und grofsartig wirkender Weise vorgetragen. Berlin kann sich damit nicht messen.

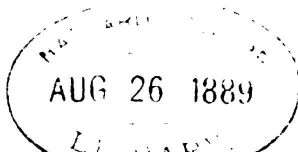
* Die Madrigal-Gesellschaft' „The Magpie Minstrels" genannt, gab am 30. Mai in London in der Princes Hall unter ihrem Direktor Mr. Lionel S. Benson ein Konzert, welches 9 Madrigale, Chansons und Ballette älterer Meister zu Gehör brachte (Crecquillon, Lassus, Marenzio, Byrde, Weelkes, Wilbye und Joh. Stephani) und 4 mehrstim. Lieder von neueren Komponisten (Pearsall, Jadassohn und Lassen). England hat von jeher die alten Meister mehr gepflegt als die übrigen Kulturländer und läuft auch heute noch in dieser Hinsicht selbst Deutschland den Rang ab. Eine Ausnahme macht nur die Stadt Breslau, die durch Dr. E. Bohn's Bemühungen alle anderen übertrifft.

* Leo Liepmannssohn. Antiquariat in Berlin W., Charlottenstr. 63. Katalog 75. Musik-Manuskripte vorwiegend älteren Datums zum gröfsten Teil aus den Nachlassen von Prof. Grell, Graf von Redern und Franz Commer. 1. Abteilung: Instrumental-Musik, 694 Nrn., meist recht wertvolle Sachen, darunter viele Autographe aus dem 18. Jahrh.

* Mit No. 6 wurde das Register zu den zweiten zehn Jahrgängen der Monatshefte 1879—1888 an die Mitglieder und diejenigen versendet, welche sich bei der Redaktion gemeldet haben. Exemplare sind von nun ab von Breitkopf & Härtel in Leipzig für netto 2 M zu beziehen.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 3.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 8.

Excerpte aus dem „L'estat de la France" bezüglich der Jahre 1661, 1663 und 1665.

Mitgeteilt von **W. J. v. Wasielewski.**

In dem französischen Hofkalender*) von den Jahren 1661, 1663 und 1665 finden sich folgende auf die Kgl. Haus- und Hofmusik bezügliche Angaben:

I.

„La Musique de la Chambre. Qui s'y trouve lors que le Roy le commande, comme au disner du Roy les jours des bonnes Festes, pour chanter les graces en Musique &c. Deux Intendans de la Musique servans par Semestre. Au Semestre de Janvier M. *Auget.* Au Semestre de Juillet M. *Boisset.*"

„Deux Maistres des Enfans de la Musique, qui ont le soin d'entretenir & d'instruire trois Pages de la Musique de la Chambre. M. de *Cambefort*, aussi compositeur de Musique, et Monsieur *Boisset.* Deplus il y a quatre Chantres 600 l.(ivres). Deux Compositeurs de Musique 600 l. & quelques joueurs d'Instrumens de la Musique de la Chambre chacun 600 l. Il y a aussi la grande bande des vingt-quatre Violons, qui servent quand le Roy leur commande: comme quand on danse un ballet &c. Avec lesquels à certaines Ceremonies, comme au Sacre, aux entrées des Villes, Mariages & autres Solemnitez & rejouissances; on fait jouer l'autre bande de Violons de la

*) Befindlich in der Bibliotheque nationale zu Paris.

grand Escurie, les Haut-bois, Fifres &c. dont nous parlerons dans la grand Escurie."

(In dem Abschnitt über die „grand Escurie" sind an Musikern verzeichnet: „Douze Trompettes, 180 l. Douze Joueurs de Violons, Haut-bois, Saqueboutes & Cornets, 180 l. Quatre Haut-bois de Poitou, 180 l. Neuf joueurs de Phiphres, Tabourins & Muzettes, 120 l. Ils ont tous leurs habillemens de livrée.")

II.

„Le Maistre de la Chapelle de Musique, Monsieur l'Evesque de *Périgueux.* Il y a ancore deux Maistres de Musique, Monsieur *Gobert* & Monsieur *Villot* & plusieurs Musiciens qui servent tous par Seméstre, & un Organiste ordinaire. Il y a aussi deux Sommiers."

Im Jahre 1663 vom Januar bis Juli war Musikintendant „M. *Baptiste,* aussi Compositeur de Musique." Im zweiten Semester desselben Jahres fungierte als Musikintendant M. *Boësset.* Die beiden „Maistres des Enfans" waren *Boësset* und *Lambert* mit einem Gehalt von je 750 livres.

„De plus il y a cinq Chantres, 600 l., deux Compositeurs de Musique, 600 l. & quelques joueurs d'Instrumens de la Musique de Chambre, chacun 600 l. Il y a aussi la grande bande des vingt-quatre Violons, toûjours ainsi appellez quoiqu'ils soient à présent vingt-cinq, qui servent quand le Roy" u. s. w. wie oben.

III.

Im Jahre 1665 waren die Musikintendanten wie zuvor: M. *Baptiste* und M. *Boësset.* Il y a encore quatre Maistres de Musique, servans par Quartier. En Janvier le Sr *Gobert,* en Avril le Sr *Robert,* en Juillet le Sr *Spirlj,* en Octobre le Sr *du Mont.* Vous remarquerés que sur l'Etat des Menus, sur lequel sont payés les gages de la Musique de la Chapelle, ils sont simplement appellés les Soû maîtres de Musique. De plus, il y a un Organiste ordinaire, & plusieurs Musiciens qui servent tous par séméstre, des Pages de Musique &c. Il y a aussi deux Sommiers."

„La musique de la Chambre. Qui s'y trouve lorsque le Roy le commande, comme les soirs à son coucher & au dîner du Roy les jours des bonnes Fêtes, pour chanter les Graces. Elle chante seule aux Reposoirs à la Fête de Dieu. Elle se joint dans les Grandes Cérémonies à la Musique de la Chapelle, comme au Sacre & au Mariage du Roy, à la Cérémonie des Chevaliers, aux Pompes funèbres,

aux Tenêbres: & elle tient toûjours le côté de l'Epître. Deux Sur-Intendans de la Musique servans par Seméstre, 131 l. 12 sols par mois pour leur nourriture, & 660 l. de gages par an."

„Au Seméstre de Janvier le S[r] *Boësset*, au Seméstre de Juillet le S[r] *Bâtiste de Lully*. Le Sur Intendant doit connoîstre des Voix & des Instrumens pour faire bonne Musique au Roy. Tout ce qui se chante par la Musique de la Chambre, se concerte chez luy; & il peut avoir un Page mué prés sa personne. Deux Maîtres des Enfans de la Musique, qui ont le soin d'entretenir & d'instruire trois Pages de la Musique de la Chambre, 720 l. Les Maîtres conduisent la Musique en l'absence du Sur-Intendant. Au Seméstre de Janvier le S[r] *Boësset*, au Seméstre de Juillet le S[r] *Lambert*, & le S[r] *Bâtiste de Lully* en survivance. Un Compositeur de Musique, qui peut travailler en tout temps, & battre la Mesure de ses oeuvres qui se doivent concerter chez le Sur-Intendant, le S[r] *de Lully*, 600 l. De plus il y a plusieurs Chantres, 600 l. & quelques joueurs d'Instrumens de la Musique de la Chambre, chacun 600 l. Il y a aussi la grande bande (etc. etc. wie oben), 360 l., de gages chacun."

„Les petits Violons sont au nombre de 21 & ont chacun 600 l. Avec lesquels à certaines Céremonies comme au Sacre, etc. etc. on fait jouer l'autre bande de Violons de la grande Ecurie, les Haut-bois, Fifres &."*)

„Un Huissier ordinaire des Ballets, & un Garde des Instrumens de la Musique de la Chambre & des Ballets, au lieu des deux Nains qu'on avoit accoutumé d'employer sur l'Etat, chacun 300 l. L'on remarque une chose, soit pour montrer la grandeur de nos Rois & des Fils de France pardessus les autres Princes Souverains, ou autrement. Que quand la Musique de la Chambre va chanter par ordre du Roy devant les Princes du Sang (excepté les Fils de France) & devant les Princes Etrangers, quoique Souverains: si ces Princes se couvrent, la Musique de la Chambre se couvre aussi. Cela se fit de la Sorte devant M. le Duc de Lorraine à Nantes, en l'année 1626 & en l'année 1642 à Perpignan; le Prince de Mourgues étant averty de ce Privilêge, ayma mieux entendre la Musique découvert. La même chose s'est observée depuis devant les Princes de Modene & de Mantouë au Palais Mazarin, en présence de deffunt M. le Cardinal."

---

*) Die „douze Trompettes de la grande Escurie" nannten sich „Trompettes de la Chambre du Roy."

„Musique de la Reine, Deux Maîtres de Musique, servans par Seméstre, qui ont deux Pages de Musique, 1800 l. Au Seméstre de Janvier le S[r] *Boësset*, au Sémestre de Juillet le S[r] *Camus*. Chantres ordinaires, qui ont 600 l., chacun par Seméstre.“ (Die Zahl der Sänger betrug bei der Hausmusik der Königin neun Personen.)

„Recueil des Gazettes Nouvelles, Paris MDCLXII. Pag. 476. De Fontainebleau, le 19. May 1661.“

„Le Roy voulant conserver sa Musique dans la réputation qu'elle a d'estre des plus excellentes, par le chois de Personnes capables d'en remplir les Charges, a gratifié le Sieur *Baptiste Lulli*, Gentilhommé Florentin, de celle de Surjntendant & Compositeur de la Musique de sa Chambre: & le Sieur *Lambert*, de celle de Maistre de la dite Musique, vacantes par le déceds du Sieur *de Cambefort*.“

Vorbericht zur Passions-Cantate von Gottfried August Homilius 1775.

Seit der vortrefflichen Passionscantate des Herrn Rammler, die der verewigte Graun gleich vortrefflich componirt hat, und die unter den Titel: Der Tod Jesu, gedruckt worden, ist dies die zweite Passionsmusik, die in vollständiger Partitur im Drucke erscheint. Aufser England, hat ein Componist selten das Glück, ein ganzes Werk von seiner Arbeit, in Partitur, gedruckt zu sehen. Die deutschen Pressen müssen Auszüge vors Clavier liefern, wenn sie nicht zu ihren Schaden arbeiten sollen. Unsere Liebhaber sagen immer, dass sie sich in die Partitur nicht finden könnten; gleich als ob es ihnen eine Ehre wäre, sich nicht darin zu finden, und sie es daher auch nie lernen dürften. Dennoch wird der Liebhaber, der Harmonie studirt, diese, ihrem Gebrauche nach, nirgends besser verstehen lernen, als aus den Partituren solcher Meister, die bei der gründlichsten Kenntnifs derselben, auch Geschmack und Ueberlegung besafsen; des Vergnügens zu geschweigen, das man beym Durchlesen solcher Werke nothwendig empfinden muss, wenn man so mancherlei Stimmen und Instrumente, alle auf einen gemeinschaftlichen Punkt gerichtet, alle nach ihrer Art verschieden, und doch aufs genaueste vereinigt findet. Ich erinnere mich hier eines guten Worts, das ich oft von meinem Lehrer, dem seligen Schöttgen, damaligen Rector an der Kreuzschule zu Dresden, gehört habe, und das hier nicht am unrechten Orte stehen wird, wenn es

auch nur dienen sollte, das Andenken dieses gewiss verehrungswürdigen Mannes bei einigen zu erneuern: „Meine Kinder!“ sagte er, „ich habe oft über die Operationen der menschlichen Seele meine Betrachtungen angestellt; aber nie habe ich sie wunderbarer gefunden, als in der Arbeit eines Componisten, der ein Stück aus so viel Stimmen zusammensetzt, jeder ihren eignen Gang, ihr eignes Wesen giebt, und dennoch sind sie alle so einträchtig, als ob es nur eine Stimme wäre.“

Auch dem jungen Componisten, der den Kopf immer voll Melodien, und aus Anhörung vieler Musik, die Form gewisser Stücke sich einigermaſsen bekannt gemacht hat, nun aber, wenn es zum Schreiben kommt, mit der zweiten Stimme verdirbt, was die erste gut macht; auch diesem kann nicht besser gerathen werden, als weniger zu schreiben, und desto mehr zu lesen; solche Partituren zu lesen, die die musikalische Welt für classische erkennt. Und dass die Partituren unseres *Homilius* einen Platz unter diesen behaupten, wird wohl niemand, der vom Neide und Parteilichkeit frei ist, streitig machen wollen. Nicht also blos aus Freundschaft für den Verfasser, und aus Achtung gegen seine Verdienste, sondern aus Liebe zur Musik, und aus Begierde, den Liebhabern derselben auf mancherlei Weise zu dienen, habe ich die Bekanntmachung dieses Werkes unternommen.

Johann Adam Hiller.

Jachet da Mantua und Jachet Berchem.

(Rob. Eitner.)

Namenschreibung von *Jachet* Mantua: Giachet, Giaches, Jacquet, Jaquet, Jacques, Jachetus Gallicus, Jachet da Mantua.

Namenschreibung von *Berchem*: Jacquet de Berchem, Giachet Berchem, Jachet Bergem, Ja. (oder J.) Berchem, Jacobus van Berghem (nach Maldeghems Tresor, Jahrg. 17, 1881 Angabe, deren Originalität aber fraglich ist), möglich auch, dass *Jachet da Ferrara* Berchem ist (siehe unten).

Herr Fr. X. Haberl schreibt in seinen „Bausteine III.“ (Lpz. Br. & H. 1888. 8⁰. p. 119): Die Musikgeschichte schreibt bis in die neueste Zeit sämtliche in Drucken oder Manuskripten mit dem Namen Jacquet oder Jachet vorfindlichen Kompositionen dem *Jac. van Berchem* zu. Dieser Irrtum konnte teilweise schon im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1886, S. 40[b], 1. Anm. berichtigt werden durch den Nach-

weis, dass vor Jaches Wert, von 1527—1558 ein „Jachet“ an der Kathedrale St. Peter zu Mantua, laut Nachweise der dortigen Archive, welche Prof. Stef. Davari gütigst zur Verfügung stellte, als Cantor, dann nach einem Dokument von 1534 als Gesanglehrer für die Knaben, den man gewöhnlich als „Giachetto di Mantova“ bezeichnet und für identisch mit Berchem hält.

Um dieser wichtigen Frage näher zu treten und sie womöglich einer Lösung entgegen zu führen, setzte ich mich mit dem genannten Herrn in Verbindung, um gemeinsam dieselbe zu behandeln. Musste mich aber mit dem Bescheide zufrieden geben, als Pionnier vorangeschickt zu werden, mit dem Versprechen Herrn Haberl's, dass er nachfolgen werde.

Die archivarischen Dokumente über *Jachet Mantua* scheinen mit dem oben erwähnten erschöpft zu sein, dagegen bieten uns die bibliographischen Dokumente so zahlreiche und sichere Anhaltspunkte, dass ich jetzt schon überzeugt bin, dass Jachet Mantua und Jachet Berchem zwei Personen sind.

Dokumente über Jachet Mantua.

Das schon im weiteren Verlaufe obiger Notiz Haberl's angeführte Sammelwerk unter 1547a meiner Bibliographie ist ganz besonders geeignet, die beiden Personen unterscheiden zu lernen. Es lautet in deutscher Übersetzung: Sechs Messen zu 5 Stimmen, deren erste von dem Kapellmeister Jachettus aus Mantua herrührt, die 3 folgenden von Gombert und die zwei letzten von Jachet Berchem. Der Herausgeber war Antonio Gardane, also ein Mann, dem man das vollste Vertrauen entgegen bringen kann, der sich zwar mancher Flunkerei zu schulden kommen liefs, wenn er glaubte, dass es das kaufmännische Interesse verlangte, sonst aber mit den damaligen Autoren in regem, oft persönlichem Verkehre stand. Dieselben Messen, mit Ausschluss der dritten von Gombert, brachte 1542 (siehe Bibliogr. der Sammelwerke, p. 72) schon Scotto. Er unterscheidet aber *Jachet* von *Berchem* nicht, sondern bezeichnet alle drei mit Jachet.

Ich habe die Messen verglichen und kann ihre Übereinstimmung verbürgen. Gardane's Trennung der beiden Autoren *Jachet in Mantua* und *Jachet Berchem* erhält aber noch ein besonderes Gewicht, da man erkennt, dass er ganz absichtlich den Irrtum Scotto's zu verbessern sucht. Die übrigen Druckwerke Jachet's in Mantua geben aufserdem über seine Anstellungen noch ausführlich Bericht. So wird er auf dem ersten bekannten Drucke von 1539: Kapellmeister an

St. Petri in Mantua genannt und auf dem italienischen Wortlaute der Stb.: Alt, Tenor und Bass desselben Druckes: Kapellmeister am Dome des Herzogs von Mantua. Auf den 5stimmigen Motetten von 1539 lautet die Bezeichnung im italienischen Wortlaute wie vorher, auf der Quinta vox dagegen nennt er sich Kapellmeister des Kardinals zu Mantua. In einer späteren Ausgabe von 1553, bei Gardano erschienen, tragen 18 Motetten den Namen Jachet und 2 Motetten den Namen Jachet Berchem. Meiner Ansicht nach ein schlagender Beweis, dass es zwei verschiedene Komponisten sind. Leider fehlt aber auch hier der hinkende Bote nicht, denn beide Motetten: ‚In illo tempore‘ und ‚In te domine‘ werden in allen anderen Drucken nur mit Jachet und Jachet Mantua gezeichnet. Wer hat nun Recht? Jachet da Mantua wird er in den beiden Messenbüchern von 1561 genannt, ebenso in den 1567 erschienenen Orationes. In den Hymnen von 1566, die Scotto mit einer Dedication versieht, wird er genannt „olim musici Reverendissimi Cardinalis Mantuae." Er war also 1566 bereits ein Verstorbener. Auf dem ein Jahr späteren Drucke giebt Scotto gar keine Andeutung. Pietro Canal sagt noch in seiner „Della musica in Mantova" 1881, p. 32, dass Jachet dem Kardinal Ercole diente. Noch wäre zu erwähnen, dass er auf den Titeln der Sammelwerke 1543b und 1551 Jachetus Gallicus und in dem von 1554p Jachet de Mantua genannt wird. Guicciardini sagt: er ist aus Antwerpen gebürtig. In den Livre des meslanges, Paris, chez le Roy et Ballard 1560 schreibt Ronsard in der Dedikation „Jaquet ist ein Schüler Josquin de Prez" (M. f. M. 3, 212) und betrachtet ihn als einen, der vor seiner Zeit lebte. Unerwähnt möchte ich nicht lassen, dass ein Jachettus Gallus Sopranist am St. Peter um 1536 in Rom war (Vierteljahrsschrift 3, 277). Ferner ebd. 3, 262 ein Jacquet vom 22. März 1530—1532 als päpstlicher Sänger in den Rechnungen zu finden ist. Doch auch der bekannte Organist Jacob Buus wird „detto Giachetto" genannt und in der Bestallung als kaiserl. Organist in Wien heifst er „Jachet fiammingo." Brumel's Sohn „Jacomo" wird auch „detto Jaches" genannt und könnte wohl der „Giachetto da Ferrara" sein. Man sieht, es giebt hier noch Vieles zu klären und Vorsicht in der Feststellung der Autoren ist dringend geboten.

Jachet Berchem.

Über ihn sind Dokumente irgend welcher Art sehr sparsam. Seine drei Druckwerke, welche den vollen Namen tragen, geben aber auch nichts weiter als denselben. Nur das 1. Buch Madrigale zu

5 Stimmen gab er selbst heraus, wie die Dedikation belehrt, die ich weiterhin abdrucke. Er nennt sich hier einmal Giachet Berchem, das anderemal Giachetto de Berchem. Als Beweis, dass Jachet und Jachet Berchem zwei Personen sind, möchte ich noch ganz besonders hervorheben, dass sich Berchem auf allen Drucken stets mit dem vollen Namen nennt, während der Erstere meist nur mit Jachet, ohne jeglichen Beinamen gezeichnet ist. Es bewährt sich wieder die Beobachtung, dass die Alten nur den Berühmteren und Bekannteren so kurz nennen, wie Josquin, Claudin, Adriano u. a. Berg und Neuber in Nürnberg waren übrigens über die beiden Autoren Jachet nicht gut benachrichtigt, denn sie bezeichnen in ihrem Sammelwerke „Novum et insigne", T. 2, 1559, im Register No. 84—88, den Komponisten der Motetten mit Jachet Berchem und im Texte nur mit Jachet. Die Motetten sind italienischen Drucken entnommen und gehören aufser No. 86 (Mirabile myst.) nachweislich Jachet Mantua an, während No. 84 (Acquiesce Dne.) sonst nirgends weiter vorkommt. Übrigens bei den Nrn. 35—37 schreiben sie im Register wie Text: Jacquet, wählen also die französische Schreibart. Man erkennt eben, dass sie ohne Nachricht über den Autor sind. Schon Haberl deutet in der oben erwähnten Notiz an, dass Berchem in Ferrara angestellt war. Ich kann dieser noch andere Notizen beifügen, die alle auf Ferrara hindeuten. Cinciarino sagt 1555 in seiner Introduttorio p. 11, dass Berchem Organist des Herzogs von Ferrara sei. Bartoli in den Ragionamenti accademici 1567 p. 36 nennt unter den zu Ferrara lebenden Musikern einen „Jaches da Ferrara." Dieser Jaches kann aber auch Jacomo Brumel sein, der Jaches genannt wurde (siehe M. f. M. 16, 13). Gardano dediciert die 3 Bücher Capriccio di Jachetto Berchem dem Herzog von Ferrara, sagt aber in der Dedikation selbst auch nicht ein Wort über Berchem. Die Mss. in München, von Maier beschrieben und herausgegeben, zeigen zwar verschiedene Kompositionen von Berchem an, doch hat sich bei näherer Prüfung ergeben, dass sie ursprünglich mit Jaches de Mantua, Jaquet und Jachet gezeichnet sind und erst von jüngerer Hand das Wort Berchem hinzugefügt ist. Dagegen tragen alle französischen und italienischen Chansons und Madrigale den Namen Jaquet Berchem und dies sei noch als besondere Beobachtung erwähnt, dass fast alle weltlichen Gesänge in Sammelwerken, und deren sind ziemlich viele, von 1539 ab den Namen Jachet Berchem tragen, während nur einige Messen und sehr wenige Motetten Berchem zugeschrieben werden. Dass Giachetto di Mantova Berchem sein soll, wie Davari glaubt,

ist sehr unwahrscheinlich, wenn die Zeit auch zutreffend ist. Canal erwähnt auch einen Giachetto da Ferrara (l. c. p. 54), den er für Buus erklärt, doch ist eins so wenig erwiesen wie das andere. Durch solche Mutmafsungen gewinnt die Geschichtsforschung nichts, sondern wird nur mit unnützem Ballast beschwert.

Von beiden Autoren habe ich eine Anzahl Gesänge in Partitur gesetzt, in der Hoffnung, dass ich ein Unterscheidungszeichen entdecken würde, doch da mit Berchem nur wenige Motetten gezeichnet sind und mir diese nicht zugänglich waren, so bin ich zu keinem Resultat gelangt. An Jachet di Mantua's Motetten ist mir als äufseres Merkmal aufgefallen, dass er es ganz besonders liebt, die Stimme als Synkope eintreten zu lassen. Ein Vergleich mit anderen gleichzeitigen Meistern belehrt zwar, dass dies eine Eigentümlichkeit der ganzen Zeit war, doch von keinem anderen Komponisten so durchgehends angewandt wird als von ihm. Jachet's fünfstimmige Motetten sind sehr schön und es weht ein hoher Geist uns entgegen, der sich wie in Isaac's und Josquin's Kompositionen gleich beim Eingange kund thut. Berchem's Madrigale sind edle wohlklingende kleine Kunstwerke. Weniger ansprechend sind die Stanzen von Ariost aus dem rasenden Roland. Seine Messen kenne ich nicht.

Bibliographie der Werke Jachet di Mantua.

1539a. (Versal:) Celeberrimi Maximeqve Delectabilis | Mvsici Jachet, Chori Sancti Petri Vrbis | Mantvae Magistri: Motecta Qvatvor Vocvm | (Petit:) nuperrime maxima diligentia in lucem aedita.| (Versal:) Liber Primvs | Qvatvor — Drkz. — Vocvm. || Apvd Hieronymvm Scotvm. | Venetiis. | 1539.

Titel zum Superius. Die Stb. A. T, B. haben folgenden Titel: Del Primo Libro De i Motetti A | Quattro Voci, De Lo Eccellentissimo Jachet, | Maeſtro di Muſica de la Capella del Domo de l'Illuſtriſſimo Signor Duca | di Mantva. Nouamente poſti in luce. | QVATTRO, ein grofses verziertes gothisches A (resp. T u. B) — VOCI. || Am Ende das Register. Der Drucker ist nicht genannt. Gesänge numerirt. Gothische Letter.

Am Schluss des Discantus eine Dedik. von Scotto an den Kardinal Hippolito Gonzaga, die über Jachet nichts weiter aussagt.

Exemplare in 4 Stb. in kl. quer 4°: Bibl. München; Ministerialbibl. in Celle; Bibl. Jena.

Inhalt, 4stimmig.

(Die eingeklammerten Jahreszahlen deuten das Sammelwerk an, in dem sich der Gesang auch befindet.)

Alleluja, alleluja. 2. p. Qui fecit coelum et terram. No. 22. (1538 e.)
Aspice domine. No. 6. (1532 c.)
Audi dulcis amica mea. 2. p. Veni plena gratia. No. 2. (1538 e.)
Cantantibus organis. No. 15.
Coelorum candor splenduit. No. 5.
Fratres ego enim accepi. 2. p. Similiter et calicem. No. 8 (1538e.)
In Domino confido. 2. p. Dominus in templo. No. 14.
In illo tempore dixit Jesus. 2. p. Dicebant ergo discipuli. No. 1. (1539f, Jachet da Mantua gez.)
In illo tempore erat autem. 2. p. O mulier Samaritana. 3. p. Dixit ei mulier, non utuntur. No. 16. (1555 d.)
O Angele Dei qui custos. No. 4.
O Domine Jesu Christe. 2. p. Defende a sagitta volante. No 3.
Omnes sancti tui quaesimus. No. 23. (1549 g.)
Omnipotens sempiterne Deus. No. 18.
O sacrum convivium. No. 24.
Puer qui natus est nobis. No. 13. (1538 e.)
Quis incredibili non exultet. 2. p. Nos vero pro te. No. 20.
Retribuere dignare domine. 2. p. Dominus conservet eos. No. 17.
Salve virgo virginum. No. 9.
Spem in alium nunquam habui. No. 19. (1539 f.)
Stephanus servus dei. 2. p. Cum igitur saxorum crepitantium. No. 21.
Tibi soli peccavi. 2. p. Cor contritum et humiliatum. No. 12.
Unum cole Deum. 2. p. Non sis occisor. No. 10. (1540d.)
Visita quaesimus domine. No. 7. (1538 e.)

Eine andere Ausgabe erschien

(1545). (Versal:) Jachet Mvsici | Svavissimi Celeberrimiqve Mvsices | Reverendissimi Cardinalis Mantve | (Petit:) Magiſtri MOTECTA quatuor uocum nunc primum diligentiſsime Recognita | Ac ſuo candori reſtituta Demptis quidem quibuſdam quem ipſius Jachet non | erant Additis uero multis quae in alijs impresſis non legebantur. | LIBER — Drkz. — PRIMVS || Venetijs Apud Antonium Gardane. | M. D. XXXXV. | Bez. des Stb. |

Titel des Discantus und Altus, dagegen haben Tenor und Bass: Excellentissimi | Jachet Musices . . . nuperrime | Suo nitori reſtituta et quam emendatiſsime typis iterum excuſa | . . . Firma.

Exemplare in 4 Stb. in kl. quer 4°: Bibl. Berlin; B. München; B. Königsberg; Minist. B. Celle; Conservat. Paris; brit. Museum; Stadtb. Lübeck.

Inhalt mit Vergleich von 1539 und den Sammelwerken:

Adonay Domine Deus. No. 21 = 1539.
Alleluja. No. 30 = 1539.
Audi dulcis. No. 10 = 1539.
Cantate Dno. canticum novum. 2. p. Cantate ei et psallite. No. 34 (1542 e.)
Cantemus Dno., gloriose. 2. p. Et tu Maria. No. 43.
Domine bonum est. No. 17. (1538 e.)
Fratres. No. 40 = 1539.
Genuit puerpera regem. 2. p. Angelus ad pastores. No. 3.
Isti sunt dies. 2. p. Locutus est dominus. No. 1.
In Domino confido. No. 19 = 1539.
In illo tempore dixit Jesus. 2. p. Dicebant ergo. No. 8 = 1539.
In illo tempore erat. No. 15.
In illo tempore stabant. No. 24. (1555 d.)
In tua patientia. No. 27.
O Domine Jesu Christe, c. 2. p. No. 12 = 1539.
O dulcis Jesu. No. 25.
Omnes sancti tui. No. 32 = 1539.
Omnipotens sempiterne. No. 36 = 1539.
O vos omnes qui transitis. 2. p. Cogitationes mee. No. 22. (1555 d.)
Puer qui natus est. No. 7 = 1539.
Quis incredibili. No. 28 = 1539.
Retribuere. No. 37 = 1539.
Spem in alium. No. 42 = 1539.
Unum cole deum. No. 38 = 1539.
Veni dilecte mi. 2. p. Favus distillans. No. 5.
Visita quaesumus. No 26 = 1539.

1539 b. (Versal:) Iacheti Mvsici Celeberrimi Atque | Delectabilis, Chori Illvstrissimi, Ac Reverend. | (Petit:) Cardinalis Mantuae Magiſtri, MOTECTA Quinque Vocum. Nouisſime omni | ſtudio, ac cura in lucem edita. | (Versal:) Liber Primvs. | Cvm Qvinqve — Drkz. — Vocibvs. ‖ (Petit:) Venetiis Apud Hieronymum Scotum. | 1539. |

Titel zum Quintus, während der Titel zum C. A. T. B. lautet:

(Versal:) Del Primo Libro De J Motetti A | Cinqve Voci, Dello Eccellentissimo IACHET, | (Petit:) Maeſtro di Muſica de la Capella del Domo de l'Illuſtriſſimo Signor Duca | di Mantoa. Nouamente poſti in luce. | (Versal:) A Cinqve — grofses gothisches reich verziertes S. A. T. B. — Voci. | Weder Drucker, Dedik. noch Register vorhanden.

5 Stb. in kl. quer 4°. Im Quintus die Dedik. von Scotto an den Cardinale di Mantova, in der es über Jachet heifst „e celebrato per tutto in mondo“ und dann „et questo sara da desiderata musica del

detto Giachet; che da i Virtuosi gia piu anni si aspetta; & si come la perfettion sua lo fà degno di esser sostenuto da la cortesia" . . . .

Exemplare in Univ.-Bibl. Jena; B. Berlin; Minist. Celle; B. München; B. Wolfenbüttel.

Inhalt, 5stimmig.

1. Alma redemptoris. 2. p. Tu que genuisti. No. 15. (1532 c.)
2. Aspire domine quia facta est. No. 6. (1532 c.)
3. Ave regina coelorum. 2. p. Gaude gloriosa. No. 2.
4. Caligaverunt oculi mei. No. 25.
5. Dixit autem dnus. servo. 2. p. Serve nequam. No. 10.
6. Elegit sibi Maria. No. 19.
7. Gaudeamus omnes in domino. No. 17.
8. Haec dies quam fecit. No. 24.
9. Inclicta sanctae virginis Catherinae. 2. p. Ave virginum. No. 12.
10. In te domine speravi. 2. p. Quoniam fortitudo mea. No. 21. (1539 e.)
11. Iste est discipulus. No. 4.
12. Liberator animarum mundi. No. 11. (1540 d.)
13. Maria in coelum. Nr. 18.
14. Mirabile misterium (ohne 2. Teil). No. 7. (1539 k.)
15. O dei electe pietate. No. 8.
16. O lampas ardens in virtute. No. 23.
17. O quam praeclara sunt. 2. p. O fides spei columen. No. 3. (1539 k.)
18. Pater noster qui es. 2. p. Ave Maria gratia. No. 1.
19. Plorabant sacerdotes. 2. p. Parce dne. No. 13.
20. Ploremus omnes et lachrimemur. No. 16. (1540 d.)
21. Presul Augustine via morum. No. 26.
22. Repleatur os meum laude tua. No. 20.
23. Salvum me fac. 2. p. Veni in altitudinem. No. 14. (1538 d.)
24. Sancti per fidem. 2. p. Alii autem detenti sunt. No. 22.
25. Si ignoras o pulchra. 2. p. Pulchrae sunt gene tuae. No. 9.
26. Virgo prudentissima. No. 5.

NB. Jeder Gesang trägt nochmals den Namen Jachet.

Eine andere Ausgabe erschien

(1540.) (Versal:) Bez. des Stb. | Primo Libro Di Motetti | Di Jachet, A Cinqve Voci, Con La Gionta Di | (Petit:) piu Mottetti compofti di nuouo per il detto autore non piu ueduti (auch „uedute") con ogni diligentia corretti. | (Versal;) A Cinqve — Drkz. — Voci. | Mottetti Di Jachet A Cinqve. ‖ Am Ende: In Venetia nella stampa d'Antonio Gardane. | Nellanno del Signore M. D. XXXX. Nel mese di Aprile. Drkz.

5 Stb. in kl. quer 4⁰ mit gleichen Titeln. Auf jedem Bogen die Signatur: „Jachet a cinque."

Exemplare: Bibl. des grauen Klosters zu Berlin (Altus fehlt der Schluss: 41—47); Hofbibl. Wien; B. Wolfenbüttel; B. München: A. T. Bibl. Crespano komplet; Bibl. nazion. in Florenz: C.

Übereinstimmend mit 1539 sind die:

No. **1** = p. 32/33. **2** = p. 3. **3** = p. 23. **5** = p. 14/15. **10** = p. 42/43 doch in allen Stb. mit Jachet Berchem gezeichnet.

11 = p. 47. **12** = p. 22. **14** = p. 30/31 doch mit dem 2. Teile: „Michael arcangele cherubin," der aber in allen Stb. vor dem 1. Teile „Mirabile" steht.

15 = p. 26. **16** = p. 46. **17** = p. 8/9. **18** = p. 12/13. **19** = 18/19. **21** = p. 11. **25** = p. 38/39.

Neu treten hinzu:

1. Coufirmatum est. 2. p. Domus pudici, p. 34/35.
2. Domine exaudi orationem. 2. p. Aspice in me, p. 16/17. (1539 d.)
3. Emendemus in melius. 2. p. Peccavimus cum patribus, p. 20/21.
4. Estote fortes in bello. 2. p. Vos qui reliquistis, p. 6/7.
5. In illo tempore dixit. 2. p. Domine ostende, p. 4/5. (1542 b).
6. Laudate dnum. omnes gentes, p. 45.
7. Laudem dicite deo nostro, p. 27.
8. Nigra sum sed formosa, p. 44.
9. Nunquam super terram, p. 10. (1538 d).
10. Scindite corda vestra. 2. p. Derelinquat impius, p. 24/25. (1539 d).
11. Vado parare vobis locum. 2. p. Accipietis virtutem, p. 32/33.
12. Videns dominus. 2. p. O felicis soror, p. 40/41.

Eine spätere Ausgabe erschien

(1553.) Bez. des Stb. | Iachet Mvsici | Svavissimi Celeberrimique Mvsices | Reuerendissimi Cardinalis Mantue Magistri MOTECTA Quinque | Vocum Diligentissime Recognita | Qvinqve — Drkz. — Vocvm || Venetijs Apud | Antonium Gardane. | 1553. |

5 Stb. in kl. qu. 4°. 2 Exempl. auf dem british Museum in London, das 2. ohne A. und B. (Mitteilung des Herrn Wm. Barclay Squire.)

Die Ausgabe unterscheidet sich besonders dadurch, dass nicht nur die Motette „In te domine", No. 10 in 1539, mit Giachet Berchem gezeichnet ist, wie in 1540 bereits geschehen ist, sondern auch die Motette aus 1540 No. 5 „In illo tempore, 2. p. Domine ostende." Den einen nennt er über jedem Gesange „Jachet" und den andern stets „Giachet Berchem." Die Absicht, beide Autoren zu trennen, liegt daher sehr klar zu Tage.

Aus 1539 sind aufgenommen die Nrn. 1—5, 8, 10—12, 14, 17—19, 21, 24, 25. Aus 1540 No. 5 und neu sind:

Ave Maria. — Decantabat populus. 2. p. Sanctificati sunt. — Serve nequam.

1554. Missa cum quatuor vocum paribus. Ad imitationem Motetti: Quam pulchra es, condita. ‖ Parisiis ex typographica Nicolai du Chemin . . . Cum priuilegium. |

Chorbuch in Fol. Autor wird Jaquet genannt. Proske'sche Bibl. in Regensburg. Die Kgl. Bibl. in Berlin besitzt unter Landsberg 312 die Messe in hds. Part. mit der Jahreszahl 1559. Sie ist für 3 Tenor- und 1 Bass-Stimme geschrieben. Ebenso unter Teschner Bd. 160.

1557. Missa | ad imitationem | Modvli, Svrge Petre. | Auctore Jacquet cum sex vocibus, nunc primum in lucem aedita. | Drkz. ‖ Lutetiae. | Apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard. Cum priuilegio . . . 1557.

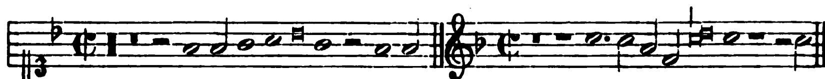
Chorbuch in gr. Fol. 16 Bll. Kgl. B. Berlin; B. Königsberg; B. München; B. Augsburg; B. Upsala. Dieselbe Messe hds. in einem Chorbuche der Capella sistina in Rom No. 13, mit Jachet gez. In Ms. 24 die genannte zweiteilige Motette zu 6 Stim.

1561 a. Bez. des Stb. | (Versal:) Messe Del Fiore | A Cinqve Voci | Libro Primo. | (Petit:) Composte da JACHET da Mantoa, Non piu stampate | Et nuouamente con Somma diligenza | corette, & poste In Luce | Vado ad eum | Euceladi | Alla dolce ombra | Quarti toni sine nomine. | Drkz. ‖ Venetijs, Apud Hieronymum Scotum. 1561. |

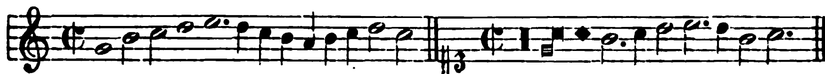
5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Exemplare: Ministerialbibl. in Celle. — Bibl. der Cäcilia in Rom.

Themen im Discant:

Missa: Vado ad eum. Euceladi.



Alla dolce. Sine nomine.

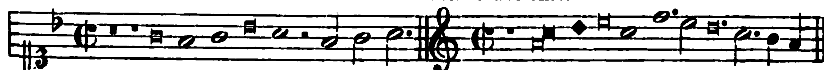


1561 b. Bez. des Stb. | (Versal:) Messe Del Fiore | A Cinqve Voci | Libro Secondo. | (Petit:) Composte . . . (wie Lib. 1) . . . in luce. | In die tribulationis | Chiare fresche acque | Peccata mea | Rex Babilonis | La fede non debe esser corrota. | Drkz. ‖ ib.

5 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. Exemplare: Ministerialbibl. in Celle. — Bibl. der Capella laterana in Rom.

Themen im Discant:







(Mitteilung des Herrn A. Reinbrecht in Verden.)

1566. (Versal:) Bassvs | Iachet Svavissimi Olim Mvsici | Reverendissimi Cardin. Mantvae | Hinni Vesperorvm Totivs Anni | (Petit:) ſecundum Romanam curiam: diligentiſſime recogniti, & | non amplius in luce poſiti. | (Versal:) Cvm Qvatvor Et Qvinqve Vocibvs. | Drz. || Venetiis M. D. LXVI. | Apvd Hieronymvm Scotvm. |

1 Stb. in 4⁰. Bibl. Berlin. Dedik. an Dno. Georgio Cornelio, Episcopo Taurisino von F. Marcus Foroiuliensis, ordinis D. Sebastiani Venetiarum, gez. in Venedig 1566 Idus Maij. Sie enthält nichts Bemerkenswertes.

1. Hymnus: Qui condolens.
2. Cujus fortis potentiae etc. bis Seite 35:
   Qui mane junctum
   Celorum pulset intimum.

69 Nrn. nach dem Register auf der letzten Seite.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Nachträge zu Ciprian Rore. Herr Dr. Emil Vogel teilt mir folgenden Titel mit: „Cantvs | Di Cipriano Di Rore | Il Terzo Libro De' Madrigali, | Dove Si Contengono Le | Vergini, Et Altri | Madrigali. | Di Nvovo Con Ogni Diligenza Rivedvti, Et Ristampati | Con L' Aggivnta Di Alcvni Altri Madrigali, Pvr Del | Medesimo Avtore, Novellamente (!) Messi In Lvce. | A Cinqve — Drkz. — Voci || In Venetia, Per Plinio | Pietrasanta. MDLVII. |

5 Stb. in kl. qu. 4⁰ in Bologna und Ferrara (Univ.-Bibl.) Verleger, Jahreszahl und Inhalt stimmen mit der Ausgabe S. 63 genau überein. Eine Anfrage bei Herrn Prof. E. Pfudel in Liegnitz ergab, dass nur der Titel zum Cantus obigen Wortlaut trägt, während A. T. B. u. 5. den auf S. 63 mitgeteilten haben. — Ferner, der Drucker Rampazetto (siehe S. 64 unter [1566] il 3. lib. Madr.) hat auf dem Drucke von 1563 ein anderes wie dort beschriebenes Druckerzeichen, nämlich: zwei einander zu-

gewendete, auf Wolken schwebende Engel, jeder einen Lorbeerkranz emporhebend. Darüber die Worte: „Et Animo Et Corpori.“ Der Druck selbst betrifft „il 1. libro de Madrig.“ von 1563, S. 50. — Wie ich S. 74 bei dem Drucke von 1565 „Le vive fiamme“ richtig vermutete, fehlen am Ende 3 Madrigale, nämlich:

22. Qual hor rivolgo (Ma pur in te).
23. Non e lasso.
24. Convien ch' ovunque.

Die Motetta 4 voc. von 1563 auf S. 73 beschrieben, besitzt auch das sixtinische Archiv in Rom und fehlt in Haberl's Katalog.

* Das Leipziger Tageblatt und danach die Lessmann'sche Musikztg. 1889, p. 257 bringen 3 Aktenstücke zum Abdruck. Das erste ist ein Zeugnis des Konsistoriums in Weimar über *Joh. Herm. Schein*'s Führung als „Kapellmeister und Musikant“ an der Hofkapelle daselbst, datiert Weimar den 11. Sept. 1616; das zweite eine Eingabe *Joh. Chrstph. Altnickol*'s an den Rat der Stadt Leipzig, ihm für geleistete Dienste als Bass-Sänger am Chore von St. Thomas eine Gratifikation zu bewilligen, damit er seine Studien an der Universität vollenden könne. Das dritte ist ein Zeugnis *Seb. Bach*'s Altnickol betreffend, dass derselbe seit „Michaelis 1745 dem Choro musico unausgesetzt assistiret habe, indem Er bald als Violiste, bald als Violoncelliste, meistens aber als Vocal-Bassiste sich exhibiret.“ Gez. Leipzig, d. 25. Maji 1747. Die Schlussfolgerung des Schreibers dieses Artikels im Lpz. Tagebl., der sich Lessmann anschließt, dass sich nämlich Bach im Datum verschrieben haben muss, da die Eingabe Altnickol's schon vom 26. Apr. 1747 datiert, ist meines Erachtens falsch. Denn Altnickol sagt noch besonders, dass Bach seine Leistungen auf dem Kirchenchore attestiren werde, setzt also eine spätere Übersendung des Attestes voraus; demnach ist das Datum 25. Mai ganz richtig. Bach's Zeugnis kommt allerdings etwas spät und hat gewiss mehrfacher Erinnerung von seiten A.'s bedurft, doch ist das bei dem vielbeschäftigten alten Herrn nichts Auffälliges.

* Katalog No. 258, 1889, von *Theodor Ackermann* in München, Promenadenplatz 10. Enthält hauptsächlich ältere und neuere hymnologische Werke, als Agenden, Psalterien, Antiphonarien, kathol. und evangel. Kirchen- und Choralbücher, ein- und mehrstim., ferner Kirckenmusik in Hds. in Partitur. Eine Angabe, ob es ältere oder neue Hds. sind, fehlt. Die Bemerkung bei J. H. Stuntz No. 198 „Lithographie — Incunabel“ ist ein Irrtum, denn schon 1796 lithographierte Senefelder 6 Lieder des Hofmusikus Gleißner.

* CXCVI. Katalog des antiquar. Lagers von *Albert Cohn* in Berlin, W. Mohrenstr. 53, Autographe und historische Dokumente. Enthält auch einige von Beethoven, Haydn, Mendelssohn (1 Lied), Schumann, Spontini, Vieuxtemps, Weber und Zelter.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin W., Charlottenstr. 63. Katalog 76. Musik-Manuskripte vorwiegend älteren Datums zum größten Teil aus den Nachlassen von Prof Grell, Graf Redern und Frz. Commer. II. Abteil. Vokal-Musik aller Art, incl. Opern, 634 Nrn. Enthält viel Autographe sowie seltene und wertvolle Kopien. Der Katalog ist mit großer Sorgfalt hergestellt.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 4.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang.
1889.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Johann Buchner und Hans von Constanz

werden in den Monatsheften, S. 104, nach Carl Paesler's Darstellung in der Vierteljahrsschrift, Jahrg. 5, p. 1, als eine und dieselbe Person aufgefasst. Dieser Annahme widerstreitet das dort besprochene Orgel-Fundamentbuch des Hans von Constanz, in welchem letzterer sich absichtlich und deutlich von *Joh. Buchner* unterscheidet. *H. von Constanz* ist, nach Bonifacius Amerbach's Zeugniss, der Verfasser des Werkes, d. h. des theoretischen Teiles desselben. Er beruft sich aber bisweilen auf Joh. Buchner als einen Gewährsmann, benutzt Materialien aus dessen Nachlasse und nimmt namentlich eine reichhaltige Sammlung *Buchner*'scher Orgelkompositionen in sein Werk auf, so dass letzteres eine theoretischpraktische Orgelschule wird. Diese Bezugnahme auf Buchner sind folgende:

In Kap. II bespricht der Verfasser u. a. die Anordnung der Stimmen in der Orgel-Tabulatur und sagt, dieselbe könne nach freiem Ermessen oder nach Herkommen gehandhabt werden; im vorliegenden Werke werde immer der Diskant obenan stehen, unter welchem zunächst der Bass, dann der Tenor, darauf der Alt seine Stelle finden werde. Er fährt dann fort pag. 14: „Videtur quoque mihi haud incommode factum, si Bassus Discantui subiiciatur etc. Hunc enim usum quodammodo sibi peculiarem habuit Johannes Buchnerus." „Auch mir scheint es nicht unangemessen, unter den Diskant zunächst den Bass zu stellen (u. s. w. wie oben). Dies Verfahren nämlich beobachtete Johann Buchner als ein gewissermaſsen ihm eigentümliches."

Am Schlusse der erläuternden Vorbemerkungen zu den Generalbass-Tabellen sagt der Verfasser pag. 26: „Sed ipsas potius accipito tabulas, quarum author est Johannes Buchnerus, ex quibus haec et alia plura petere licebit, multum ad omnem artis rationem collatura.“ „Doch wolle der Leser vielmehr die Tabellen selbst zur Hand nehmen, deren Urheber Joh. Buchner ist. Aus denselben wird das Nähere sich entnehmen lassen, sowie mancher sonstige wertvolle Beitrag, den sie zur gesamten Methode der Kunst des Orgelsatzes liefern.“

Die Überschrift des musikalisch-praktischen Teiles lautet pag. 27: „Sequuntur cantiones, quas Johannes Buchnerus in liberorum gratiam peculiari commiserat libro.“ „Es folgen nunmehr die Gesänge (d. h. Orgelsätze über liturgische Motive), welche Joh. Buchner zu gunsten seiner Kinder in einem besonderen Buche niedergelegt hatte.“

Buchner hinterliefs demnach bei seinem Tode diese Kompositionen seinen Kindern, damit sie dieselben in ihrem Nutzen verwerten sollten. Hans von Constanz verleibte dieselben seinem Fundamentbuche ein und vererbte letzteres wiederum seinen Kindern. Von diesem Werke liefs Bonifacius Amerbach in Basel (M. f. M. 1875, S. 122) im Jahre 1551 sich eine Abschrift anfertigen, welche er eigenhändig mit dem Titel versah: „Abschrifft M. Hansen von Constantz, des wyt beriempten Organisten fundament buch sinen Kinden verlossen. Bonifacij Amerbachij Basilien. M. D. L. I.“ Das ist die Hdschr., welche unter F. I. 8 auf der Univ.-Bibl. zu Basel sich befindet (M. f. M. 1876, S. 23).

Auch in anderen Musik-Handschriften derselben Bibliothek erscheinen die Namen der beiden Organisten einigemale; so in der Hdschr. F. IX. 22, geschrieben von 1513 bis 1532, fo. 72b: *M. H. von Constantz* (ein Tanz in Orgel-Tabulatur); fo. 75: *J. B. zu Constanz* (Orgelsatz über ein Liedmotiv); ferner in der Hdschr. F. IX. 58, geschrieben von Hans Kotter, fo. 6: *M. H. von Constantz* (Tanz für Orgel); desgleichen in der Hdschr. F. X. 1—4, geschrieben in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh., fo. 2: M. Joan., Nit lang by nacht (4stim. weltl. Lied); in derselben Hdschr., 2. Eintragung No. 28: M. H. Org. Constant., Entzindt pin ich (4stim. Lied). Die Abkürzung M. vor den Namen bedeutet Magister.

Beide Männer waren hiernach Organisten zu Constanz, wahrscheinlich ziemlich gleichzeitig; möglich auch, dass nach Buchner's Tode Hans sein Amtsnachfolger wurde und so dem literarischen Nachlasse des vermutlich älteren Mannes um so näher treten konnte.

Julius Richter.

Jachet da Mantua und Jachet Berchem.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

1567. (Versal:) Bassvs | Iacheti Mantvae | Orationes Complvres Ad Officivm | Hebdomadae Sanctae Pertinentes | Videlicet. | (Petit:) Paſsiones cum quinque vocibus. | Lamentationes primo, ſecundo & tertio die cum 4. vocibus. | Oratio Hieremię profetę cum quinque vocibus. | Completorium NVNC DIMITIS SERVVM TVVM Domine. | Et Salue regina cum quinque vocibus. | Drkz. || (Versal:) Venetiis MDLXVII. | Apvd Hieronymum Scotvm. |

1 Stb. in 4⁰. Bibl. Berlin; ohne Dedik. Bassus 24 S. Rückseite des Titels beginnt der Notensatz mit dem Gesange: „Non in die festo" und schlieſst mit „Regina misericordiae."

Auſserdem führe ich nur kurz diejenigen Sammelwerke an, auf deren Titeln Jachet besonders genannt wird und verweise im übrigen auf meine Bibliographie. In 1532c tritt sein Name zum erstenmale auf und zwar als *Jaquet* in Jacob Moderne's Motetten-Sammlung in Lyon. Die Franzosen nennen ihn stets *Jacques*, *Jacquet* und *Jaquet*.

1540. Quinque Missae Moralis ac Jacheti. Ven. Scotus.

1540a. Excellentissimi mus. Moralis, Gomberti, Jacheti, Missae. Ib.

1541a. Nicolai Gomberti . . . Pentaphthongos Harmonia . . . Additis . . . Jachetti & Moralis Motettis. Ib.

1543b. Motetta 3 voc. . . . quorum nomina sunt Jachetus Gallicus. Morales. Festa. Wilgliardus. Ven. Gardane.

1547a. Sex Misse . . . Quarum prima Mantue Capelle magistri Jachetti est, tres sequentes Gomberti sunt, due tamen *Jachetti berchem.* Ib.

(Jachet berchem wird 1547 in den Quinque Missarum, ib., zum erstenmale namentlich aufgeführt.)

1550a. Di Adriano e di Jachet. I Salmi appertinenti alli Vesperi. Ib.

1551. Motetta 3 voc. Ib. Spätere Auflage von 1543b.

Zum Beschluss teile ich noch die Gesänge aus Sammelwerken mit, die nur mit Jachet, Jacquet, Jachet da Mantua und Jachettus Gallicus gezeichnet sind.

Jachetus Gallicus.

Agnus Dei, 3 v. 1543b. (nur auf dem Titel des Sammelwk. so genannt, im Buch selbst Jachet.)
Ave Maria, 3 v. 1543b.

Benedictus qui venit, 1543b, 1551.
Cantate Dno. canticum, 3 v. 1551.
Cantate Dno. et benedicite, 3 v. 1543b, 1551.
O clemens, 3 v. 1543b, 1551 (1569a nur Jachet).
O pulcherrima mulierum, 3 v. 1543b, 1551, 1569a.
Pleni sunt coeli, 3 v. 1543b, 1551.
Quam pulchra es, 3 v. 1543b, 1551 (1569a nur Jachet).
Virgo ante, 3 v. 1543b, 1551, 1569a.

Jachet da Mantua.

Dum rastos Adriae, 5 v. 1554 p.
Hesperiae ultimae, c. 2. p. 5 v. 1554p.
In illo tempore dixit, c. 2. p. 1539f und 1562.
In lectulo meo, 3 v. 1543b, 1551. In 1569a nur Jachet gez. Im Buche selbst in allen Sammelwk. nur Jachet.
Missa: Altro non, 5 v. in 1542 und 1547c. J. Berchem.
Rex Babilonis, c. 2. p. 1554p.

Jachet, Jacquet.

Adonay Dne., 4 v. 1538e.
Agnus Dei, 2 v. 1542a.
Alleluja surrexit, 4 v. c. 2. p. 1538e u. ff.
Alma redemptoris, 5 v. c. 2. p. 1532c.
Aspice domine, 5 v. 1532c.
Audi dulcis, c. 2. p. 4 v. 1538e.
Ave apertor coelorum, c. 2. p. 5 v. 1540d.
Ave quam colunt angeli, 5 v. 1549c.
Ave regina, 6 v. 1549f.
Ave virgo gratiosa, 6 v. in 1542d Jachet (in demselben Werke mehrere J. Berchem und nur der eine Jachet p. 44. Derselbe Gesang in 1539k mit Jacquet de Berchem).
Beati omnes, 4. et 5. toni, 1550a.
Benedictus, 2 v. 1543a.
Cantate Domino, c. 2. p. 4 v. 1542e.
" " 3 v. 1569a.
Confirmatum est, c. 2. p. 5 v. 1559.
Confitebor tibi, 1550a.
Credidi, 1550a.
Decantabat populos, c. 2. p. 1541a.
De profundis, 1550a.
Descendi in hortum, 6 v. 1539g.
Divitias et paupertatem, 6 v. 1558b.
Dixit Dominus, 1550a.
Domine bonum est, 4 v. 1538e.
Domine Deus adonay, 4 v. 1540d.
Domine exaudi, c. 2. p. 1539d, 1542e.

Domine non secundum, c. 2. et 3. p. 6 v. 1534 l.
Domine secundum actum, 5 v. 1549 c, 1556.
Domini replevit, 5 v. 1541 a, 1550.
Emendemus in melius, c. 2. p. 1556.
Enceladi ceique soror, 5 v. 1549 c.
Formoso vermi, c. 2. p. 1544 a.
Fratres ego enim, c. 2. p. 4 v. 1538 e u. ff.
In convertendo, 1550 a.
In die tribulationis, 5 v. 1538 d u. ff.
In exitu Israel, 1550 a.
In gresso Zacharia, 5 v. 1541 a, 1550.
In illo tempore dixit, c. 2. p. 5 v. 1542 b, 1555 b.
In illo tempore stabant, 4 v. c. 2. p. 1555 d.
In illo tempore respondens, c. 2. p. 6 v. 1549 f, 1558 b.
In nomine Jesu, 5 v. 1545 a.
In te domine, c. 2. p. 1539 e, 1542 e. (In 1540 p. 42 besonders mit „Jachet berchem" gez.)
Jam nova perpetuo, c. 2. p. 5 v. 1544 a.
Jubilate deo, c. 2. p. 5 v. 1542 b.
Jucundum mea, 5 v. 1541 a.
Laetatus sum, 1550 a.
Lauda Jerusalem. 1550 a.
Laudate Dnum. omnes, c. 2. p. 5 v. 1542 e, 1550 a, 1559.
Laudate pueri, 1550 a.
Levavi oculos, c. 2. p. 4 v. 1539 b.
Liberator animarum, 5 v. 1540 d.
Locutus est, c. 2. p. 5 v. 1538 d, 1549 d, e, 1559.
Magna opera 1550 a.
2 Magnificat, 4 v. 1544 b.
Memento Domine, 1550 a.
Missa: Ave prima, 4 v. 1540 a.
Missa: Deus misereatur, 5 v. 1542 mit Jachet, in 1547 a mit Jachet Berchem.
Missa: Dux Hercules dux Ferrariae, 5 v. 1540.
Missa: In illo tempore, 4 v. 1540 a.
Missa: De mon triste deplaisir, 4 v. 1540 a.
Missa: Quam pulchra es, 4. v. 1542 a, 1554.
Missa: Si bona suscepimus, 5 v. 1542 Jachet, in 1547 a Jachet da Mantua.
Murus tuus dilecta, c. 2. p. 6 v. 1539 g, 1542 b.
Nisi dominus, 1550 a.
Nunquam super terram, 5 v. 1538 d, 1549 d, 1549 e.
Nos pueri tibi principi, 2. p. Rogamus 4 v. No. 21 in Gombert's Musica 4 v. lib. 1. 1541. Muss gegen 1521 komponiert sein (M. f. M. 10, 65.)
Omnes sancti, 4 v. 1549 g.
O vos omnes. c. 2. p. 4 v. 1555 d.

Ploremus omnes, 5 v. 1540 d.
Preparate corda, 4 v. 1539 b.
Puer qui natus, 4 v. 1538 e, 1540 d.
Recumbentibus undecim, 5 v. 1550.
Repleatur os meum, 5 v. 1538 d, 1540 g, 1542 b, 1549 d, 1549 e, 1559.
Salvum me fac, c. 2. p. 5 v. 1538 d, 1538 f, 1539 e, 1542 e, (In 1542 e um eine Quart höher mit 1 ♭.) 1549 d, e, 1553 i.
Sancta trinitas, 8 v. 1555 c, 1564.
Scindite corda vestra, c. 2. p. 1539 d, 1556.
Se foste vois dal mondo, 5 v. 1542 i (nur hier Jachet, die anderen 2 Madr. mit J. Berchem gez.)
Si bona suscepimus, 5 v. 1549 c, 1559.
Sit nomen Domini, 1550 a.
Si vera incessu, 5 v. 1541 a.
Spem in alium, 4 v. 1539 f, 1556 a.
Surge Petre, c. 2. p. 6 v. 1535 a, 1538, 1539 g, 1558 b.
Tribularer, c. 2. p. 5 v. 1544 a.
Unum cole Deum, c. 2. p. 1540 d.
Vado parare, c. 2. p. 5 v. 1555 b, 1556 h.
Visita que sumus, 4 v. 1538 e, 1539. Scotto, Sammlg. von Jachet.
Vostre dolce parole, 4 v. 1537 a, 1540 i.

Jachet Berchem.

1546. GIACHET BERCHEM | MADRIGALI A CINQVE VOCI | Di Giachetto de berchem nouamente da lui compoſti & poſti in luce. | LIBRO PRIMO | A CINQVE (Druckerzeichen) VOCI || In Venetia appreſſo di | Antonio Gardane. | M. D. XXXXVI. | CANTVS (ALTVS TENOR BASSVS QVINTVS zu je 16 Blättern) in kl. quer 4°.

Bl. 1 b: AL MOLTO MAG.co SVO SIG.re IL SIG.or | GIOVANNI GIA DEL CLA.mo SIG.or | HYERONIMO BRAGADINO. | Giachetto de Berchem. | Conoſcendo quanto piu a V. Magnificentia ſoglia eſſer grata (merce dell' immenſa ſua liberalita) Il | far beneficio ad altri che riceuerne guidardone alcuno non gli diro, che in ricompenſa di molti a | me fatti beneficij gli doni queſte mie fatiche ma uſando quella parte di lei che ſo piu piacerli la pre- | garo ſi dogni concedermi il fauore dell' honorato ſuo nome, acio che portandolo ſegnato in fronte | poſſano cō piu auttorita arditamente uſcir in luce & ſi conoſcano eſſer di Giachetto de Berchem | ſuo amoreuole domeſtico è non daltri che ſo hoggidi al mondo non manchar de i, Corni che ſi ueſto- | no bene ſpeſſo la piuma del Cygno, uiua V. M. longamente felice è mi ſerui nella ſua buona gratia.

Bl. 2 (A ij) a: TAVOLA Delli Madrigali Numero 27

Il fine della tauola.

Exemplare: Bibl. Wolfenbüttel 5 Stb. — Liceo in Bologna 5. (Mitteilung des Herrn Dr. Emil Vogel.)

1556. (Versal:) Bez. des Stb. | Di Jachet Berchem | Il Primo Libro Di Madrigali | (Petit:) A quattro Voci, Per lui composti nuouamente, & con ogni diligentia | Da Antonio Gardano Stampati, & dati in Luce. | (Versal:) A Qvattro — Drkz. — Voci || (Petit:) In Venetia apreffo di | Antonio Gardano | 1556 |

4 Stb. in kl. quer 4°, o. Dedik.

Exemplare in B. München 4 Stb.; Liceo in Bologna: C. A. u. B. — Marcusbibl. in Venedig: C.

Canzone mit 6 Stanzen:

A qual unque animale alberga in terra, S. 1.

Darauf die 24 Madrigale:

Alma diletta sposa, p. 13.
Al piu cocente raggio, p. 7.
Ben mille volt' al ciel, p. 12.
Chiunqu' in petto d'amoroso foco, p. 23.
Cogliete delle spi ne homai e rose, p. 21.
Deh perche cosi presto, p. 26.
Dolor ch' hai fatto, p. 30.
Donna se voi volete, p. 20.
Giovene donna sott' un verde, p. 29.
Glorioso pastore che dagl' hispani, p. 25.
Hor vedi amor che giovinetta donna, p. 8.
Io mi sento per voi, p. 16.
Io non soprei mai dir, p. 15.

Nasce dal pensier mio, p. 6.
Non muto qualita s'io muto stanza, p. 9.
Occhi pianget' e tu rima dolente, p. 22.
O dolci sguardi o parolette, p. 11.
Quando fra l'altre donne, p. 14.
Se la mia donna miro, p. 17.
Si vario 'l mio pensiero, p, 10.
Sol d'una pens' e se medesm' oblia, p. 24.
Vagh' augelletto che cantando, p. 28.
Vist' ho piu volt' in un soffiar, p. 19.
Voi pur udite & me tra quelli, p. 27.
(In Sammelwk. keine Nrn. davon aufgenommen.)

1561. (Versal:) Canto. | Primo Secondo Et Terzo | Libro Del Cappriccio Di Iachetto | Berchem. (Petit:) Con la Mufica da lui compofta fopra le Stanze del Furiofo Nouamente | ftampati & dati in Luce. | (Versal:) All' Ill. Et Eccell. Dvca Di Ferrara. | A Qvatro — Drkz. — Voci | Con Gratia Et Privilegio ‖ (Petit:) In Venetia Appreffo di | Antonio Gardano. | 1561 |

4 Stb. in kl. quer 4°. Dedik. vom Drucker an den Herzog von Ferrara, aus der hervorgeht, dass die Stanzen von Ariosto sind und zwar aus dem rasenden Roland.

Auch hier nennt er den Autor Jachet Berchem.

In Sammelwerken ist davon nur die letzte No. „S'io potessi“ aufgenommen, soweit meine Bibliographie die Gesänge verzeichnet.

1. Buch. 1. Stanza: Le donne i cavallier, bis 31. Stanza: Qui riman l'elmo la riman. S. 1—30.

2. Buch. 1. Stanza: Signor ne l'alto canto io vi dicea, bis 31. Stanza: Cosi dicendo di morir disposta. S. 31—61.

3. Buch. 1. Stanza: O famelice inique e fier' harpie, bis 32. Stanza: S'io potessi donna dir quel che nel miraru' io. S. 62—93. Letzte Seite der Index.

Jeder Bogen trägt die Signatur: Il Capriccio di Jachetto Berchem A 4.

Exemplare komplet in München und Bologna.

In Sammelwerken tragen seinen Namen folgende Gesänge:

Acquiesce Dne., 5 v. c. 2. p. 1559.
Alla dolc' ombra. Sestina, 5 v. 1555m.
Altro non el mio, 4 v. 1539q.
Amar un sol, 4 v. 1548b.
Apri apri, 4 v. 1548b. Ausg. 1550.
Aspro cor' e selvaggio, c. 2. p. 4 v. 1566a, in Ausg. 1575.
Ave virgo gratiosa, 6 v. siehe Jachet, 1542d u. 1539k.

Celle qui est, 4 v. 1540 m, 1541 e.
Che giava saettar, 4 v. 1570 a.
Chi vuol veder, 4 v. 1548 b.
Consumando mi vo di, 5 v. 1540 k.
Douce esperance, 4 v. 1573 a.
Expurgate vetus fermentum, 5 v. in Gombert's lib. 2, 1552.
Factum est verbum, c. 2. p. 6 v. in 1542 d mit J. Berchem, in 1558 b No. 14 mit Jachet gez.
Hai lass' io me credea. Sistina á 5 v. 1555 m.
Hodie in Jordane, c. 2. p. 1555 d.
Il sol giamai non vidde, 6 v. 1541 c Ausg. 1546.
Inclina domine, c. 2. p. 5 v. in Gombert's lib. 2 1552.
In te Dne., c. 2. p. siehe Jachet (1540 Sammlung p. 42)
In te signis radians, 6 v. 1542 d.
Ite caldi sospiri, 5 v. 1540 k.
Jehan de lagni, 4 v. 1540 m, 1540 p.
Las que mon dueil, 4 v. 1540 o.
Lasso che desiando, 5 v. 1552.
Madonna poi ch' uccider, 5 v. Lassus 1563.
Madonna se volete, 6 v. 1541 c.
Mirabile mysterium, 5 v. 1539 k, 1559.
Misero lui, c. 2. p. 4 v. 1560.
Missa: Altro non e il mio amor 5 v. (in 1542 mit Jachet und in 1547 a mit Jachet berchem gez.)
Missa: Deus misereatur, wie vorher.
Missa: Ferdinandus dux Calabriae, 5 v. 1540.
Missa: Mort e merci, 5 v. 1540, 1547. (Der Titel von 1540 nennt nur Jachet. Im Buche aber „Jachet berch.“ gez.)
Missa super Mors et fortune, 4 v. 1544.
Non piu ciance, 4 v. in Archadelt's Madrig. 4 v. lib. 1. 1539, aber erst in 1551 genannt (M. f. M. 19, 131).
O amorose mamelle, 5 v. 1540 k.
O foelix, 5 v. 1539 k.
O lux et decus, 1539 k.
O quam praeclara, 5 v. 1539 k.
O s'io potessi donna, 4 v. 1539 in Archadelt's lib. 1. Madrig. 4 v. von 1551 mit Namen. In Sammelwerk 1570 d, 1597 h, 1636. Dann im 3. Buche seiner Capriccio 1561 p. 93.
Peccantem me quotidie, 6 v. 1542 d.
Poi che 'l fiero destin in 3. lib. Madr. 4 v. von Archadelt, Ausg. 1541 (M. f. M. 19, 141).
Pungente dardo, 5 v. 1589 a.
Pungente dardo, 4 v. in Archadelt (s. O s'io.)
Qual anima ignorante, 4 v. 1548 b.
Qual iniqua mia, 5 v. 1542 i.
Qualis es dilecta me, 6 v. 1539 g.

Quando son piu, 4 v. 1548 b.
Quanto lachrime, 4 v. 1540 i.
Que feu craintif, 4 v. 1540 m, 1541 e, 1551 f.
Quell' ardente, 4 v. 1548 b.
Ragion, è ben ch'alcuna 4 v. 1539 in Archadelt's lib. 1 (s. oben).
S'amor non e, 6 v. 1541 c Ausg. 1546.
Sapete amanti, 4 v. in Archadelt (s. oben).
Se una fede amorosa, 5 v. 1542 i.
Sur tous amans, 4 v. 1540 p.
Troppo scarsa, 4 v. 1548 b.
Unica spes venetum, 4 v. 1549 b.
Un lauro mi difese, 3 v. 1561 a, 1566 e.
Volgendo gliocchi, 5 v. 1540 k.
Vostra fui e saro, 4 v. im Archadelt 1539 (s. oben).

Der Dresdener Kapellmeister Johannes Baptista Pinellus.

Unbekanntes Aktenmaterial aus dem Kgl. Hauptstaatsarchiv zu Dresden.

Von **Reinhard Kade**.

Seite 105 in den Monatsheften dieses Jahrganges hat Herr Dr. Theodor Distel in Dresden das Interesse wieder auf den Dresdener Kapellmeister Giovanni Pinellus hingelenkt. Ich gedenke im folgenden die kurzen Auszüge über ihn aus den Akten des Hauptstaatsarchivs zu vervollständigen, in deren Besitz ich durch meinen Vater gekommen bin, der ja bekanntlich schon vor 40 Jahren diese Kurfürstl. Sächsische Kapellgeschichte anrührte. Das ganze Material liegt darüber bei ihm und es ist recht zu beklagen, dass dieser einzige und beste Kenner nicht direkt durch Staatsmittel beauftragt wurde, ein solches wissenschaftliches Unternehmen zu beginnen und zu beenden. Nun hat ja der selige Fürstenau auch einen Abriss der Sächs. Hofkapelle verfasst: aber — de mortuis nil nisi bene — der Autor war kein philologisch gebildeter, geschichtlich angelegter Geist. Überdies fehlen alle Quellnachweise und es ward allerdings die Neubearbeitung seiner Sächs. Kantoreigeschichte jüngst mit Recht empfohlen. So müssen denn von allen Seiten stückweis die Bauhölzer zusammengetragen werden. Ich will hiermit versuchen, den Pinellus klar zu stellen.

Zunächst gehe ich jedoch auf einen Irrtum ein, der von Distel a. a. O.*) eingebürgert zu werden droht. Pinelli's Entlassung sei

*) Dieser Zusatz rührt von mir her, wie überhaupt der betreffende Artikel durch mich angeregt wurde und Herr Dr. Distel meine Fragen durch die mitgeteilten Doku-

bisher fälschlich im Jahre 1586 angesetzt, da am 10. März 1586 Forster sein Nachfolger wurde. Distel scheint nun 1584 annehmen zu wollen, weil er von 1584—1587 in den Listen der kaiserl. Hofkapelle zu Prag sich verzeichnet findet.

Wenn er aber am 1. Mai 1584 schon wieder in Prag war, musste ihm spätestens Anfang des Jahres 1584 gekündigt sein. Es hätte demnach der Kapellmeisterposten von Anfang 1584 bis zum 10. März 1586 leergestanden. Das ist nicht recht glaublich bei der sonstigen raschen Erledigung ähnlicher Geschäfte. Denken wir nur an Rogier Michael, den Nachfolger Forster's. Forster starb nach 10 Monaten im September 1587 und schon am 12. Dez. desselben Jahres, also nach 3 Monaten, ist die Stelle schon wieder in fester Hand. Man denke nur an die schnelle Besetzung nach Scandellus' Tode! Und dass man über 2 Jahre lang das Institut unter einem Vicekapellmeister belassen habe, klingt auch sehr unwahrscheinlich. Man hatte ja 1584 schon den Georg Forster, den man 1586 zum Direktor machte; warum geschah dies nicht gleich 1584, wo man doch wissen konnte, dass Pinellus — vorausgesetzt er ging 1584 — niemals wiederkehren würde. Dazu kommt, dass in den Prager Listen auch nicht Pinellus geschrieben ist, sondern Pinollo. Joh. Baptist konnte auch ein Pinollo heifsen. Es muss erst erwiesen werden, dass Pinollo = Pinellus ist. Aufserdem mache ich darauf aufmerksam, dass er sich nur in der lateinischen Form: Pinellus genannt hat und auch nur in dieser in den Akten erscheint.

Distel sagt dann: er sei am 15. Juni 1587 gestorben. Aber auch zugegeben, jener Pinollo sei immer Pinellus, so bleibt es doch wunderbar, dass er noch 1588 seine Motetten zu 5 Stimmen in Prag herausgiebt. Wohlan, wird Distel sagen, die sind nach seinem Tode herausgegeben. Nein! Die Vorrede (s. u.) in lateinischer Sprache schreibt offenbar der lebende Pinellus. Und eine Neuauflage ist es ebenfalls nicht, der Titel giebt dazu nicht den geringsten Anhalt: „impressa Pragae.“*)

Wir werden also bei den alten Zeitangaben stehen bleiben müssen, nach denen Antonio Scandellus 1580 stirbt, ihm folgt Pinellus einige Monate darauf, — die Unterhandlungen scheinen in den Oktober 1580

---

mente beantwortete, die ich dann mit Erlaubnis des obigen Herrn in den Monatsh. veröffentlichte. Ich behalte mir vor, das dort Gesagte mit Beweisen zu belegen, die keinen Zweifel aufkommen lassen. Eitner.

*) Die 5 Stimmen liegen auf der Berl. Bibl.

zu fallen —; 1586 geht er, 10. März 1586 folgt Georg Forster; 12. Dez. 1587 tritt Rogier Michael auf. Wann Pinellus gestorben, wissen wir nicht.

Nun aber zu meinem wirklichen Vorhaben, alle Akten auf Pinellus bezüglich, hier zum erstenmale zu veröffentlichen. Ich thue dies in gleicher Weise wie kürzlich mit Rogier Michael (Vierteljahrsschrift für Musikwiss. V. S. 272) und verfahre ganz chronologisch. Wieder füge ich auch hier eine kleine Zusammenstellung seiner Werke an.

Ich schicke nur noch einige Bemerkungen über das Bild des Pinellus vor seinen „deutschen Magnificat" voraus. Es stellt einen gedrungen aussehenden Mann dar mit reichem, gewelltem Haupthaar und starkem Bartwuchs, der besonders auf der Oberlippe voll erscheint. Die Stirn ist hoch und von zwei Falten durchzogen. Eine Halskrause umgiebt den Kopf, der eng auf den Schultern ansitzt. Ein italienisches, gestepptes Wams von gemustertem Stoff trägt er. Vom Halse herab hängt ein Band, daran sich eine Medaille mit Kopf befindet. Vielleicht eine Auszeichnung vom österreichischen Hofe her. Herum läuft im Oval eine Inschrift:

„Johannes Baptista Pinellus De Gerardis Vir Nobilis Genuensis Ducis ac Electoris Saxoniae Chori Musici Magister Aeta(tis) Suae 39." Da das Werk 1583 erschien, so war demnach Pinellus 1544 geboren. Das übrige Blatt wird ausgefüllt von Engeln, rechts und links oben, die auf Krummhörnern blasen. Die unteren zwei Engel halten an dem Lorbeerkranz, der den Rand des Portraits umgiebt. Über dem Kopfe steht: „Soli Deo Honor et Gloria, 1583." Unten folgende 2 Distichen:

Ecquis hic est? Rogitas: Janus Baptista Pinellus
Cui nomen clarum musica pulchra dedit.
Gloria nobilium simul hunc oxornat avorum
Ensifer Augustus nunc fovet arce sua.

Der Kopf selbst hat eine gewisse Ähnlichkeit mit den bekannten Shakespeardarstellungen; er verrät einen leidenschaftlichen Ausdruck. Schon allein die stechenden Augen unter den buschigen Brauen erklären solche Scenen, wie sie unter ihm in Dresden vorkamen.

Dresden, 11. Oktober 1580.

(4. Buch der gemeinen Schreiben an Kurf. Aug. S. 311, Loc. 8524.)

Durchleuchtigster, Hochgeborner fürst, Ewrer Churf. Gnaden seindt meine unterthänigste gehorsame und ganz willige Dienste jederzeit mit treuem Fleifs zuvor. Auf Ew. Churf. gnedigsten Befehlich

habe ich dem Musikum Johann Baptistam Pinellum, der seines Geschlechtes einer von Adell von Genua sein soll, und sich vor einen Capellmeister bei Ew. Churf. Gn. präsentirt und angegeben, zu unſs erfordert und mich allerley Gelegenheit halben mit ihme unterredet und ihme erstlich fürgehalten, Ob er auch verhoffte von Ihrer Kaiserl. Maj. mit Gnaden abzukommen und erlaubniss zu erlangen, Was Religion er wehre, wen er vermeinte gewis anzuziehen, und ob er ihme auch getrauete diesen Dienst nicht allein mit Singen und Componiren, Sondern mit Regierung der Capell und der Musikanten und Instrumentisten zu versorgen und vorzustehen; darauff er sich erkleret, das er der Kais. Maj. nichts mehr als ein ander Musicus verpflichtet wehre, und ihme frei stehe seine Dienst, wann es ihm gelegen, aufzukundigen, verhoffte auch einen gnedigen Abschied zu erlangen, Da es aber uber seine Zuvorsicht nicht geschehen könnte, wollte er gleichwohl einen gebührlichen Abschied nehmen und sich je ehe je besser allhier wiederumb einstellen, dorauf Ew. Churf. sich gewis vorlassen möchten.

Seiner Religion halber wehre er ein Bapist und sonst bei keiner andern Religion herkommen. Er wolte aber unsre Religion und Predigt hören und Gott bitten, das er Inen auf den rechten Weg leuthen wollte, dan der Hofprediger gefiehle ihm in der Lehre nicht übel.

Was dan sein Ambt anlanget, wehre er nun kein Kindt mehr, Sondern bey der Sengerey bis in 30 Jahren in Italien an Erzherzog Ferdinand und Ihrerer Maj. Hoff herkommen, hätte auch weib und Kindt, wollte sich gegen männiglich frömblich und der gebühr verhalten, auch keine Unordnung einreissen lassen, Sondern sich befleissigen, Ew. Churf. Cantorey Ordnung zu erhalten und zu erfüllen, und darin gegen Welschen und Deutschen keinen Unterschiedt halten. Darauf ich mit Ihme gehandelt, ob er auch mit Scandelli Unterhalt ersettigt sein wollte, damit er Ew. Churf. Gn. hernach nicht ferner anlangen möchte, hat er sich erkleret, wan er In allermaassen wie Scandellus unterhalten werde, wehre er zufrieden. Allein wehre sein underthenigste Bitt, weil er sich besorgte, die Kais. Maj. möchte In mit der Bezahlung auffhalten, Er aber bis die 50 Thaler zu Prag schuldig und gerne erhlich abscheiden wollte, zudem er von Prag heraus gezehret und allbereit 8 Tage allhie in der Herberge gelegen, Das Ew. Churf. Gn. Ime 100 Thlr. zum Anzuge und das er sein Weib und Kindt anhero bringen möchte, fürsetzen lassen wollten. Was dan Ew. Churf. Gn. Ime an solchen Anzuge aus gnaden nicht erlassen wollten, das sollte man Ime an seiner Besoldung wiederumb abziehen und

inne behalten. Weil ich mich aber hierinnen nichts mächtigen können, noch wollen, hat er mich gebethen, solches an Ew. Churf. Gn. von seinetwegen unterthänigst gelangen zu lassen, So wollte er auff gnedigsten Bescheid allhie vollent warten. Die welschen Instrumentisten loben In sehr und sagen: Ew. Churf. Gn. werden mit Ime gar wohl versehen sein. Förster aber, der jetzige Vice-Capellmeister, wie ich vermerke, der sehe lieber, das Ew. Churf. Gn. einen deutschen Capellmeister, sonderlich den Cantor zu Sulza*) annehme. Was nun Ew. Churf. Gn. gnedigst gesinnet sein, das bitt ich unterthenigst mich wissen zu lassen, dan ich die abrehde dahin gerichtet, wan er sich allhier einstellen wirdet, das Ime desselben Tages seine Besoldung und unterhaltung angeben solle. Und bei Ew. Churf. Gn. In diesen und anderen Sachen underthenigst und gehorsamblich zu dienen schuldig und geflissen. Datum

Dresden, den 11. Oktobris anno 80.

gez. Hans Jenitz.

Zeddel: Gnedigster Churfürst und Herr. Es berichtet mich auch der Vice-Capellmeister Förster, er habe gewisse Kundtschaft, dass es Reinaldum, der zuvorn Ew. Churf. Gn. vor einen Capellmeister fürgeschlagen worden und sich durch die Jesuwitter davon habe wendig machen lassen, fast gereuen habe, und do Ime wieder geschrieben werden sollte, würde er diesen Dienst gerne annehmen. Darumb steht bey Ew. Churf. Gn. gnedigst gefallen, was sie hierinnen gethan haben wollen.

Hans Jenitz.

1. 18. Juni 1581.

Copial 466. S. 63 b.

An Cammermeister: Lieber Getreuer; uff unsres Capellmeisters Johann Baptista Pinelli inliegend unterthänigst Supplieiren haben wir ihm zu Bestellung seiner Haushaltung 100 Gl. fürsetzen zulassen bewilligt, befehlen dir derhalben, du wollest ihn bemelte 100 Gl. auszahlen . . . Dresden, den 18. Juni 1581.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* *Bruyck, Carl van:* Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers nebst einer allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte kontra-

*) Monatshefte XXI. S. 106 ist „Salza“ falsch. Gemeint ist Georg Otto.

punktische Kunst betreffenden Einleitung verfasst von . . Zweite Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1889. 8⁰. IV u. 188 Seiten. Im Jahre 1867, als die erste Auflage dieses Buches erschien, mag es wohl den damaligen Ansprüchen genügt haben, dasselbe aber nach 22 Jahren unverändert abdrucken zu lassen ist ein mehr wie kühner Gedanke. Was damals bei der noch herrschenden Unwissenheit auf dem musikhistorischen Felde in gutem Glauben hingenommen werden konnte, lässt sich heute als unrichtig beweisen. Wenn Herrn van Br. die Werke Palestrina's und seiner Zeit als Rechenexempel und reine Verstandesarbeit erscheinen, bar jeglicher Gemütsstimmung und Gemütsbewegung, so mag er das für sich behalten, denn wir können ihm heute schwarz auf weifs beweisen, dass sie gerade das Entgegengesetzte von dem sind, wie er sie schildert. Schon um 1560 neigte die Musik zu Klangfülle und schwelgte im Wohlklange der Harmonie und dass hierbei das Gemüt nicht leer ausging, kann ihm jede gute Aufführung heute beweisen. Freilich ist der Eindruck ein anderer als der einer Beethoven'schen Sonate oder Sinfonie. Da der Verfasser so gern die Malerei in Vergleich zieht, so mag er einen Rafael mit einem Makkart vergleichen und wird bei vorurteilsfreiem Urteil zugestehen müssen, dass Palestrina zu Beethoven in ähnlichem Verhältnisse steht, wie die beiden obigen Maler. Was uns ferner in Verwunderung setzt ist die Nichtachtung von *Phil. Spitta*'s Biographie Bach's und der *Kroll*'schen Ausgabe des wohltemperierten Klaviers. Dass er nur *Bitter* als Gewährsmann anführt, ist hinreichend bezeichnend für ihn. Herr van Bruyck weifs weder in welche Zeit die Abfassung des 1. und 2. Teils des wohltemperierten Klaviers fällt, noch weifs er inwiefern sich der 2. vom 1. Teil unterscheidet. Er kennt keine Quelle, aus der Bach zum Teil den 2. Teil zusammenstellte, kurz er weifs vom Historischen nichts. Dafür quält er sich ästhetisch ab über jeden Satz etwas Geistreiches sagen zu wollen, wobei er manchmal gewaltig aus der Rolle fällt, wie Seite 92, wo er das Cmoll-Präludium des 1. Teils (No. 2) als eine „rasselnde Tonmalerei" bezeichnet (zugleich ein Beweis, in welcher Weise der Verfasser Bach zu spielen gewohnt ist). Das Buch bietet so viel Angriffspunkte, dass man Seite für Seite ihn abweisen könnte, doch sei es genug mit dieser kurzen Charakteristik.

* *Friedrich des Grofsen* Musikalische Werke. Erste kritisch durchgesehene Ausgabe. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 4 Bände in Fol. 1. Band. Vorwort von Philipp Spitta (wieder abgedruckt in Vierteljahrsschrift 1889 p. 350), thematisches Verzeichnis von 121 Sonaten für Flöte und Bass, darauf 12 Sonaten für Flöte und Bass mit ausgesetztem Generalbass. XXII und 115 Seiten nebst Flötenstimmen. 2. Band. Sonate No. 13—25 für Flöte und Bass (ausgesetzt) S. 117—211. 3. Band. 4 Konzerte für Flöte, Streichquartett und Bc. Partitur 93 Seiten. 4. Band. Dieselben 4 Konzerte im Klavierauszug, 86 Seiten. — Die Ausgabe entzieht sich eigentlich einer kritischen Besprechung, denn sie ist entstanden als ein Akt der Verehrung Friedrich II., Königs von Preufsen. Jeder ist aber jetzt im stande in seinem Studierzimmer sich ein Bild von des Königs Musikmacherei zu bilden. Jetzt ist es erklärlich, wie Quantz, der strebsame Jünger der Kunst, dessen op. 1 und 2 so vielversprechend waren, im Dienste des Königs erschlaffte und verknöcherte. Wer Tag für Tag gezwungen ist mit seiner Kunst Hofdienste zu leisten, über eine gewisse Grenze nicht hinweggehen darf, dabei ein gutes Einkommen und bequemes Leben hat, dem schläft der Pegasus sehr bald ein. Friedrich des Grofsen Erfindungskraft bleibt nur wenig hinter denen seiner Zeitgenossen zurück, denn man begnügte sich in der Schaffenszeit Friedrich's mit

den kleinsten Motivchen, setzte aber der Oberstimme einen kontrapunktisch gearbeiteten Bass entgegen, welcher der Komposition erst Leben einhauchte und zum Kunstwerke gestalten konnte. Dies ist der Punkt, woran Friedrich's Kompositionen strauchelten. Die Oberstimme machten viele seiner Zeit nicht besser, aber an der Erfindung eines kräftigen gegenarbeitenden Basses fehlte es und das drückt seinen Werken den Stempel des Dilettantenhaften auf. Von den 25 Sonaten — und der Herausgeber hat sicherlich die besten ausgesucht — genügt nur ein einziger Satz den mäſsigsten Ansprüchen und das ist in Sonate 3 der 3. Satz Seite 20. Wie ernst es aber König Friedrich als Kronprinz mit seinen Musikstudien nahm, erkennt man an der festen und sicheren Form, die er seinen Sätzen zu geben weiſs und die sich genau der von Quantz benützten Sonatenform anschlieſsen (siehe M. f. M. 20, 166). Es herrscht darin ein Fluss und eine Sicherheit, die in Erstaunen setzen und den Dilettanten nirgends verraten. Ebenso sicher sind seine Konzerte in der Form, die sich in der von Vivaldi begründeten bewegen und die auch Quantz benützte. Jedem Historiker wird die Ausgabe eine Quelle der Belehrung sein und manche Erscheinung am Berliner Hofe erklären. Die Ausstattung der Ausgabe ist eine ganz vorzügliche.

* *Stiehl, Carl:* Zur Geschichte der Konzertmusik in Lübeck bis zum Jahre 1850, in „Lübeckische Blätter", 1889, No. 50—54. Eine auf Quellenstudien begründete sehr eingehende Arbeit.

* *Kade, Reinhard*: Der Dresdener Kapellmeister Rogier Michael c. 1550 bis 1619. Unbekanntes Aktenmaterial über ihn aus dem Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv. Vierteljahrsschrift 1889, p. 272. Eine für den Historiker sehr wertvolle Veröffentlichung.

* Fünfzehnter Jahresbericht der K. Musikschule in München. Schuljahr 1888/89. Die Programme der Übungs-Abende in Kammermusik, Orchester- und Chor-Werken legen das beste Zeugnis von der vielseitigen und allseitigen Bildung der Schüler ab; da sind die Meister des 16. Jahrhunderts bis zur Neuzeit zu finden. Wir empfehlen der Direktion hierbei die französische Kammermusik des 18. Jahrhunderts, die manches interessante und belehrende Werk enthält.

* Hedomataria bedeutet das Amt eines Domvikars wie Herr Dr. Emil Vogel der Redaktion mitteilt. Hedomatario ist falsche Schreibweise für Heddomadario; dieses ist die jüngere Form von Hebdomadario, heute Ebdomadario oder Eddomadario, und kommt von Ebdomada = Settimana = Woche. Hedomatario heiſst also eigentlich „Wöchner", in übertragener Bedeutung „Domvikar."

* *Richard Bertling*'s Lager, Katalog No. 9. Dresden-A., Johannesplatz 3. Enthält 235 litterarische und praktische Musikwerke aus allen Zeiten. Herr Bertling würde den Musik-Bibliographen zum Danke verpflichten, wenn er stets den Verleger bei den Werken verzeichnete.

* Gesucht wird Jahn's Mozart, erste Ausgabe in 4 Bänden, zum billigen Preise.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 5.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Der Dresdener Kapellmeister Johannes Baptista Pinellus.

Unbekanntes Aktenmaterial aus dem Kgl. Hauptstaatsarchiv zu Dresden.

Von **Reinhard Kade**.

(Schluss.)

Prag, d. 3. Juli 1581.

Römische Kais. Rudolph II. Schreiben an Churf. August zu Sachsen, 1578—1586.

Rudolph der Andere von Gottes Gnaden, Erwählter Römischer Kaiser, zu allen Zeiten Mehrer des Reichs. Hochgeborner lieber Oheim und Churfürst. Wiewohl wir in Zweifeln, Ew. Churf. Capellmeister Johann Baptista Pinello werde derselben ohne des wohl bevohlen sein, so haben wir doch der gnädigen Zuneigung nach, die wir zu ihm, von wegen seiner uns geleisteten unterthänigen, treuen Dienste tragen, nit umgehen wollen, Ew. L. ihm Pinellum hiermit zu recommandiren, freundlich und gnädiglich gesinnet und begehrend, D. L. wolle ihm von solcher unserer Befürderung wegen umb soviel mehr zu gnedigem Bevehlich haben, und ihm derselben zu fürfallender Gelegenheit erspriesslich geniessen lassen. Das reicht uns von D. L. zu sondern angenehmen Gefallen, Der wir mit Freundschaft Gnaden und allen guten jede zeitt gantz wol zugethan sind. Gegeben auf Unserm königl. Schloss zu Prag den dritten Tag des Monats Juli anno im 81. Unsrer Reiche des Römischen u. s. w.

Juli 1581.

Römisch Kaiserl. Rudolph Schreiben an Churf. August z. Sachsen, 1578—1586. Loc. 8500.

„Pinellus berichtet vom Juli 1581“: Nach etlichen nunmehr verwichenen Monaten nach seiner Anstellung als Kapellmeister,*) dass ihm die Knaben, nachdem sie ihm erst übergeben worden sein, in der Kost zu halten und in musicalibus zu instruiren und zu erziehen, gleichwohl doch wieder genommen und ohne einige angezeigte Ursache nicht allein aus meinen Händen und übergebener Gewalt genommen, sondern ist mir auch auf Befehlich Ew. Churf. Durchlaucht sie weder mit Schlägen noch anderer Gestalt zu strafen auferlegt worden.

23. Januar 1582.

Copial 476. Abteil. II. S. 15.

Wir haben unserm Cappellmeister Johann Baptista Pinello**) vf sein fleissigs Bitten 200 Gl. sonderlich aber zu Abholung seiner Tochter aus Italia aus unser Cammer fürsetzen zu lassen bewilligt, dergestalt, dass er dieselben innerhalb dreier Jahre wieder an seiner Besoldung jedes Quartal 25 Gl. inne lassen und bezahlen soll. — Datum den 23. Januar a. 1582.

11. Jan. 1583.

Copial. 484.

An Doctor Paul Vogel: Hochgeehrter Rath, Lieber Getreuer. Auf inliegend unsers Capellmeisters***) Supplication haben wir gnädigst gewilligt und seindt zufrieden, dass man ihm die Noten und Linien, soviel er deren zu Druckung seiner Gesänge bedürfe, aus unserer Druckerey auf eine gewisse Zeit leihen möge, Bevehlen deshalben Euch hiermit gnädigst, Ihr wollet Ihme auf sein Ansuchen Gimel Bergen, den Drucker, solche Noten aussuchen, ihm dieselben hernach zurechnen und zuzählen lassen, auch aufzeichnen, was er vor Sorten zu sich genommen und ihm ein Bekenntniss darüber fertigen zu lassen, das er dieselben in bestimmter Zeit vollkommlich an der Zahl und Gewicht in unserer Druckerey wiederumb überantworten wolle. Dresden, d. 11. Januar 1583.

*) Die Anstellungsurkunde besitzen wir leider nicht. Im Hauptstaatsarchiv liegt sie nicht. Vielleicht noch im Geh. Finanzarchiv.

**) Ist der lat. Dativ.

***) Gemeint kann nur Pinellus sein.

19. Februar 1583.

Hofbuch, darinn die Sachen verzeichnet sind, so sich am Churf. Hofe zugetragen und welcher gestalt dieselben von mir Dietrich Marschall auf Herrn-Gosserstadt vorgetragen und beigeleget, a. 1582. Loc. 8684.

Zwischen Magister Georg Listhenius und Magister Balzer Kademann Kläger an einem und Johann Baptista Pinellum Capellmeistern Beklagten andern Theils.

Die beiden Hofpredicanten haben den 15. Februar eine Klageschrift wider obigen Capellmeister angebracht, wie dass er den Tag zuvor, im Anfange der Vesper, den Cantoreyknaben **Fischer** auf dem Chor in der Schlosskirchen ohn einige Ursach, niedergeworffen, denselben jämmerlich geschlagen, auf ihn wie auf einen Hund mit Füssen getreten, auch endlichen den Dolch gezückt und also ein jämmerlich Zetergeschrey in der Kirchen angerichtet. Zudem halte er mit den Cantoribus in der Kirchen keinen Frieden, sondern ein stetes Gebeiss und treibe unter ihren Predigten allerley Gelächter und Muthwillen, verspotte und betrübe sie in ihrem Ambt etc. Derowegen bäten, gemelten Capellmeister zu untersagen, das er sich solchen ergerlichen Muthwillens, Verspottens und Verlachens hinfüro enthalten wolle. — Hierauf ich [nämlich der Hofhausmarschall] die Partheien gegen einander zu verhören den 19. dieses in der Hofstuben allhier vorgenommen, bei welchem Verhör gewesen ist: Hanns von Kytscher, Hausmarschall Dr. Martinus Mirus, Magister Georg Listhenius, Magister Balzer Kademann, und hat Fischer, der Kantoreiknabe, seine Klage mündlich, wie folgt, eingebracht: Nemblichen: Er habe den 14. dieses zur Vesper aufgewartet und aufgesucht, was er schlagen wollen. Da habe ihn der Capellmeister zu sich ins Chor fordern lassen, ihn greulich gescholten und ausgemacht, einen Schelmen, einen Dieb, Juden und Hund geheissen und gesagt, er wolle einen Strick kaufen und ihn selbst henken, ferner ihn überseit geführt, zu Boden geworfen, übel geschlagen, auch letzlichen den Dolch gezückt; da er dann derhalben erschrocken, angefangen jämmerlich zu schreien. Solches alles wolle er mit der ganzen Cantorey beweisen, zudem habe er ihn heute nach gehaltener Vesper, wie hie bevor geschehen; das hetten die Trabanten uff der Wachen gehört.

Darauf der Capellmeister folgende seine Gegenantwort gethan, und sagt: Fischer sei der grösste Schelm, der uf der Welt gelebet, er verführe ihm die andern Knaben, halte sie zu aller Schelmerei und Buberei und wenn er ihn darumb strafet, so verlache er ihn und spotte seiner. Sonderlichen habe er stets mit den andern Knaben ein

gross Gewäsch, beides in den Kirchen und uff der Gassen, gestehe, dass er ihm eine Maultasche gegeben, dass er ihn aber zu Boden geworfen und den Dolch gezückt haben solle, das gestehet er nicht ein.

Damit man aber zum Grunde der Wahrheit kommen mögen, hat man den Calcanten, welchen Fischer zum Zeugen vorgestellet, examinirt. Der saget: Er habe wohl gesehen, dass der Capellmeister den Knaben hinter ein Ohr geschlagen, darüber er in einen Winkel gelaufen, und sei ihm der Capellmeister gefolget und den Knaben geschlagen, das er zu Boden sinken wollen, hätte aber keinen Dolch zücken sehen.

Dem ist, wie folget, zum Abschiede gegeben worden. Erstlichen habe ich den Knaben im Ernst eingebunden, weil aus diesem Verhör befunden, und man das auch zuvor bericht, dass er alles Muthwillens voll ist, soll er fürder fromm, dem Capellmeister und denen so er untergeben billigen Gehorsam leisten und da ferner dergl. Klage kommen würde, solle das Alte mit dem neuen gedacht werden. Dem Capellmeister ist gleichfalls eingebunden und auferlegt, dass er sich solchen ärgerlichen Benehmens hinfort enthalten, das Gewäsch unter den Predigten abstellen, solches auch bei den andern in der Capelle abschaffen soll.

Solches hat er zu halten mit handgebenden Treuen zu halten angelobet. Dasjenige so er beiden Herren Listhenio und Kademann zuwider gethan, ihnen um Gottes willen abgebeten. Es ist ihm auch untersaget, wann sich dieser oder andere Knaben so in der Kapellen sich ungebührlich verhielten, so soll er sie mit Bescheidenheit straffen oder dem Inspectori Doctor Miro anzeigen.

Signatum, Dresden den 19. Februar 1583.

26. April 1583.

Copial. 484.

An Cammermeister. Wir haben uff inliegend unsers Capellmeisters Johann Baptista Pinelli unterthänigst Suppliciren gnädigst gewilligt ihm die vorgesetzten 200 Gl. noch ein Jahrlang gnädigst stunden zu lassen. Bevehlen derohalben . . . .

Dresden d. 26. April a. 1583.

13. Juni 1583.

Copial. 484.

Der Churfürst zu Sachsen, unser gnädigster Herr, hat Seiner Churf. Gn. Capellmeister Joannes Baptista Pinellus, welcher Sr. Churf. Gn. etliche teutzsche Magnificat dedicirt, 20 Gl. zu gnä-

digster Verehrung bewilligt. Derhalben würdet Sr. Churf. Gn. Cammermeister ihm dieselben zu entrichten wissen, dieselben ihm in Rechnung passiren, und geschieht daran Sr. Churf. Gn. Meinung. Datum d. 13. Juni 1583.

Werke.

1582. Sei Messe, a 4 voci. Dresda, fol.
1583. Magnificat omnitonum. Dresdae. 1583. fol.
1583. Teutsch Magnificat mit 4—5 Stimmen durch Pinellum Churf. Saechs. Capell-Mstr. Dresden 1583. (Cassel, Bibliothek.)
1584. Madrigali a piu voci. Dresda. 1584. fol.
1584. Neue kurzweilige deutsche Liedlein mit 5 Stimmen, aus welscher Sprache verdeutscht, welche nach Neapolitanischer Art zu singen und auf Instrumenten zu gebrauchen. Dresden. 1584. 4°.
1584. Cantiones octo, decem et plurium vocum. Dresdae. 1584. fol.
1585. Libro primo de Napolitane, a 5 voci. Dresda. 1585. 4°.
1588. Mutetta Quinque vocum a Joanne Baptista Pinello Italo, Nobilique Genuensi S. C. M. Musico composita, (Discantus) Impressa a Pragae Per Georgium Nigrinum. Anno 1588. (D. A. T. B. V. Berliner Bibliothek.)

[Die Vorrede an Popellius Freigraf in Lobkowitz lautet in Übersetzung:

Wie ich schwankte, wem ich vorzüglich diese Motetten, die ich neulich um der Mufse zu pflegen und der Erholung wegen komponierte, dedicieren sollte, kam mir unter den andern Deine Durchlaucht in Sinn, der ich schon längst all mein Sein, Leben, Glück und Leben völlig gewidmet habe. So hielt ich es für angemessen Dir auch diese kleinen Früchte meines Geistes darzubringen, nicht weil ich das Werk eines solchen Mannes für würdig hielt, sondern damit du meines Sinnes Ergebenheit gegen Dich erkennest, indem ich nicht im geringsten zweifelte, Deine Durchlaucht würden dies Zeichen meiner Unterwürfigkeit mit der ihr eigenen Huld entgegennehmen. So bringe ich denn dir dem allertüchtigsten und gnädigsten Schützer und einzigem Maecen dies Werkchen dar und empfehle es, wie es auch sei, deiner Rücksicht mit der Bitte, du mögest darüber deine Hand ausstrecken und mehr die Gesinnung als das Geschenk wägen, nach der Sitte des Artaxerxes, des Perserkönigs, der von einem armen Teufel einen prachtvollen Apfel geschenkt erhielt und mit Eidschwur versicherte, er werde ihn höher schätzen als wenn er ihm eine ganze Stadt gegeben hätte. So will ich nicht ruhen deiner hohen Gesinnung, will's Gott, noch gröfsere und süfsere Dinge vorzulegen. Lebe wohl.]

Discantus, Fauxbourdon und Treble.

(Dr. Herm. Eichborn.)

Im Kapitel „Der Discantus und Fauxbourdon" im zweiten Buche seiner Musikgeschichte (S. 339) sagt Ambros, nachdem er das Verhältnis der verschiedenen Singstimmen jenes Zeitalters unter einander, des Tenor, Discantus, Triplus, Motetus, Quadruplum u. s. w. weitläufig erörtert: „Das Triplum, die hohe Oberstimme, hat vielleicht dem *Treble* den Namen gegeben, einer Art *Trompete*, die man um eben diese Zeit in Frankreich beim feierlichen Gottesdienste anwendete. So heifst es in den Annalen Ludwig's IX. (des Heiligen): comme devotement il fit chanter la messe et tout le service à chant et à dechant, à ogre (das ist orgue) et à treble. Ein deutliches Bild der damaligen solennen Kirchenmusik in Frankreich: Gesang (chant) mit verzierendem Diskant (déchant) nebst Begleitung der Orgel und jener Trompete, welche die höchste Stimme (das Triplum) verdoppelte oder vielleicht selbständig ausführte; wie es denn gar nicht unmöglich ist, dass umgekehrt das Triplum, das (wie bei Machault) auch in vierstimmigen Sätzen vorkömmt, nicht so viel heifst als dritte Stimme, sondern nach der dreiröhrigen Treble benannt worden ist."

Ambros' einzig dastehendes Werk hat im einzelnen doch schon manche Berichtigung erfahren müssen, und es ist dies um so besser, als die gröfste Autorität gerade durch ihre kleinen oder gröfseren Fehler zur Quelle unaustilgbar sich hinschleppender Irrtümer werden kann. Die obigen Ausführungen Ambros' von der *dreiröhrigen Trompete Treble*, die sogar der dritten Stimme, dem *Triplum*, den Namen gegeben haben könne, diese etwas phantastischen Ausführungen von der Begleitung einer hohen Singstimme im Kirchengesange durch eine *Trompete*, oder gar selbständiger Ausführung dieser Stimme durch genanntes Instrument nach Analogie des Brauches im 16. und 17. Jahrhundert, hier also um drei Jahrhunderte früher, haben wirklich schon den Anstofs zu einer falschen Tradition in der Musikgeschichte gegeben. Man liest in *Sittard*'s Compendium der Geschichte der Kirchenmusik (S. 73) das, was Ambros halb vermutungsweise aufstellt, als Gewissheit: „In Frankreich wurde zur Verstärkung der Oberstimme (Triplum) bei feierlichen Gottesdiensten die sogenannte Treble (eine Art Trompete) angewendet. (Folgt die Stelle aus den Annalen Louis' IX.) Der damalige französische Kirchengesang bestand hiernach aus dem einfachen Gesange (chant) mit verzierendem Diskant (déchant) mit Begleitung der Orgel und der die Oberstimme ver-

doppelnden Trompete." Eine solche Darstellung kann nicht als bare Münze genommen werden; der Gegenstand rechtfertigt wohl eine nähere kritische Untersuchung. Zu dieser ergeben sich mehrere Fragen, die zu erörtern sind, bevor man sich ein Urteil über die Auffassung von Ambros bilden kann. Es wären diese Fragen: 1. *Was bedeutet Treble? 2. Welche Rolle kann es, als Instrument genommen, in der Kirchenmusik der fraglichen Periode gespielt haben?*

Ambros beantwortet die erste Frage durch die Anmerkung: „Carpentier meint, sie (die angebliche Trompete Treble) sei ein Instrument mit dreifacher Röhre und schon bei den alten Galliern in Gebrauch gewesen." Über die Bedeutung von Treble im Sinne eines Instrumentes habe ich vergeblich die mir zu Gebote stehende Literatur durchforscht. Ebenso vergeblich habe ich mich nach Carpentier umgesehen, den Ambros hier, leider ohne jegliche nähere Angabe, als Gewährsmann citiert hat. Prüft man die gegebene Auskunft objektiv, so bleibt es allerdings ziemlich unbedenklich, zu glauben, dass *Treble* in jener Zeit in Frankreich eine *Trompete* bezeichnet hat. Was aber das angeblich dreifache Rohr des Instrumentes betrifft, so liegt die akustische Unmöglichkeit vor, dass ein Spieler ein Instrument mit dreifachem Rohr intonieren kann, denn die schwingende Luftsäule eines offenen Rohrs teilt sich eben nur unter der Voraussetzung in die dem gewünschten Ton entsprechenden Abschnitte, dass der den Anstoſs gebende schwingende Körper (Blatt oder Lippen) gerade im richtigen Tempo oder Verhältnis vibriert, dieses kann natürlich nur auf einen Ton gerichtet sein (ebenso wie beim Sänger, bezw. beim Sprecher auf ein Wort), mehr als ein Rohr kann also nicht zugleich von einem Bläser zum Ertönen gebracht werden. Das Anblasen eines dreiröhrigen Instrumentes ist akustisch unmöglich, an eine Absperrung der einzelnen Röhren durch Ventile oder einen ähnlichen Mechanismus, also ein kompliziertes Tonwerkzeug im Sinne unsrer Zeit ist für jene Periode gar nicht zu denken und auch keine Spur einer derartigen Einrichtung von Blasinstrumenten aus alten Tagen überliefert. Es bleibt daher nichts übrig, als „dreifaches Rohr" für eine ungenaue Ausdrucksweise anstatt dreifach gebogenes, dreifach gewundenes Rohr zu nehmen. Geben wir also zu, dass das Treble eine Trompete gewesen sei, so war es eine Trompete, wie jede andere, denn die Windungen des Rohrs sind akustisch ohne Einfluſs, weil die Luftsäule nach allen Seiten gleich elastisch ist und sich im gewundenen Rohre ganz ebenso teilt, wie im geraden. Dergleichen Instrumente haben die Gallier, wie die Griechen, Römer und alle alten

Völker gehabt, im Wesen und auch im Klange ziemlich übereinkommend, nur verschieden durch Form, Material und Namen. Dass letzteren das Treble von seiner dreifachen Windung gehabt, Triplum, ist wahrscheinlich; ebenso wahrscheinlich aber, dass zwischen dem Namen der Singstimme Triplum, den diese jedenfalls bekam, weil sie ursprünglich (vergl. darüber Ambros a. a. O.) als dritte Stimme zum Tenor und Discantus hinzutrat, und dem der in Frankreich üblichen Trompete gar keine Beziehung obwaltet. Die hierauf bezüglichen Vermutungen bei Ambros fufsen auf der Annahme, dass das Treble, das Instrument, die Gesangstimme, das *Triplum*, verstärkt und zuweilen ersetzt habe; wenn diese Annahme nicht nachweisbar ist, und sie ist es nicht, wie wir sehen werden, so fällt auch die weitere Vermutung über die Beziehungen der Namen des Instruments und der Singstimme. Der geringe Tonumfang der alten Trompete ist allbekannt, an ihn war natürlich keine Singstimme gebunden, auch der Triplus nicht, der sich, wie man aus den von Ambros selbst (siehe z. B. den Tonsatz auf S. 329 a. a. O.) gegebenen Beispielen ersehen kann, über den ganzen Raum der diatonischen Skala bewegt, mithin eine Anzahl auf der Trompete unmöglicher Intervalle berührt. Dafür, dass Treble ein anderes, im Zeitalter Ludwig's IX. in Frankreich gebräuchliches Instrument bedeutet habe, fehlt jeder Anhaltspunkt. Bei Fétis (Histoire générale de la Musique, T. V. p. 7) findet sich gelegentlich der Schilderung der Jongleurs, Spielleute, teils selbständig, teils in Begleitung der Troubadours wirkend, ein Reim, welcher eine Aufzählung der damals üblichen Instrumente enthält:

cil jongleurs de pluisors tons
cantent et sonent lor vieles,
muses, harpes et organons,
timpanes et psaltérions,
gigues, estives et frestians
et buisines et calemiaux.

Wohl das umfassendste Material über alle im Mittelalter üblich gewesenen Arten von Instrumenten ist zusammengetragen in einer Abhandlung von *R. von Rettberg* (in „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit," Organ des German. Museums, 7. Jahrg., 1860). Auch dort ist keine Spur eines Instruments mit Namen Treble zu finden. George Kastner (Manuel général de Musique militaire, 1848, Paris, Firmin-Didot, S. 76 ff.) citiert und excerpiert in eingehender Weise die Historiker und Chronisten der Kreuzzüge, also des Zeitalters Ludwig's des Heiligen, mit Beziehung auf seinen Gegenstand, die damals

gebräuchlichen Kriegsinstrumente und die Art und Gelegenheit ihrer Anwendung. Jedoch wissen weder Villehardonin, Joinville, noch späterhin Commines und Froissart etwas von einer Trompete oder einem ähnlichen Instrumente Treble zu melden. Das Resultat ist bei Kastner zusammengefasst in der Stelle: „Les différentes sortes de trompettes se trouvent souvent désignées, dans les vieux chroniceurs et romanciers, qui ont écrit en français, sons les noms de tubes, trompes, trompettes, cors, cornets, buisines, buccines, clarins, claronceaux.“ H. Lavoix fils in seiner auch bezüglich der Blasinstrumente recht eingehenden Histoire de l'Instrumentation (Paris 1878) erwähnt nichts von einem Instrumente treble. Wenn man an das „dreiröhrige“ Rohr des angeblichen Tonwerkzeuges denkt, kann man leicht auf die Vermutung geraten, es handle sich vielleicht hier um eine Art Posaune, zumal deren vollständige Tonreihe ja wirklich die Unterstützung oder selbständige Ausführung eines Gesanges zulassen würde.

Bei näherer Erwägung drängt sich indessen eine Reihe von Gründen gegen diese Vermutung auf. Die in Frankreich und anderswo gebräuchlichen Namen für die Posaune sind erstens *estive* (estive mesnable), zweitens *buisine* oder *buccine*, drittens *saquebute*, der in früheren Zeiten gangbarste, endlich der erst in neueren Zeiten allgemein gewordene Name *trombone*. Unter der Bezeichnung *estive* (auch mit dem Zusatz *mesnable*) erscheint das Instrument in der älteren Epoche der ménétriers oder jongleurs. (So auch in dem oben angeführten Reime bei Fétis.) Etymologisch lässt sich das Wort allenfalls von dem Zeitwort *estiver* herleiten, welches in der Bedeutung von zusammenpressen, zusammenschrauben von Waren vorkommt, also auf die in einander gepressten Röhren der Posaune wohl hätte Anwendung finden können. Der Zusatz *mesnable* (menable von mener) in der Bedeutung von verstellbar, beweglich, ausziehbar, setzt den Charakter des Instruments aufser Zweifel. Aus *buisine*, *buccine*, offenbar von dem lateinischen buccina herkommend, hat sich unzweifelhaft das deutsche *Posaune* entwickelt, doch ist es sehr streitig, ob in älterer Zeit das Wort *buisine* gerade eine Posaune bezeichnet habe, weil sich das Wesen dieser, der Auszug des Rohrs erst für eine viel spätere Periode, mindestens nicht vor dem 15. Jahrhundert sicher nachweisen lässt. Der Ausdruck *saquebute* für die Posaune war in Frankreich und England im 16. Jahrhundert der allgemein übliche und herrschte auch noch im 17. Jahrhundert, wie die Stelle bei Père Mersenne (Harmonicorum libri XII. Propos. XXI.) zeigt: „harmonicae tubae tractilis, quam Galli Saquebute vocant, figuram partes et systema

explicare et artem ea canendi tradere etc." Die Ableitung von *sambuca*, welches Wort in der Bedeutung einer ganzen Anzahl von Instrumenten sehr verschiedenen Charakters vorkommt, ist immerhin plausibel, obwohl die beiden Stammworte, aus denen saquebute gebildet ist, oder gebildet zu sein scheint, die Zeitworte *saquer* und *buter*, beide durch ihre Bedeutung: nach aufsen stofsen, in Bewegung setzen, auf den Vorgang beim Spiel des Instruments hinzuweisen scheinen. Der Name *treble*, angenommen, dass er von triplus herkommt, auf die Posaune angewendet, giebt nun aber gar keinen Sinn, da hier das Ineinanderschieben zweier Röhren charakteristisch ist und eine Dreiteilung des Rohrs sich in keiner Weise bemerklich macht. Zudem kommt, dass wir aus der Zeit der Kreuzzüge nichts von der Posaune kennen, als ihren Namen, der neben anderen Blasinstrumenten erscheint. Der vielsagende Zusatz *menable* neben *estive* rechtfertigt an sich nicht einen Schluss auf die Technik des Instrumentes und seine erst in viel späterer Zeit nachzuweisende Leistungsfähigkeit ist auch nur vereinzelt, und wenn in den Werken der mittelhochdeutschen Literatur von *trumbin*, *horn*, *herehorn*, *businen*, *pusûnen* u. s. w. gesprochen wird, so kann man sich bei der ungenauen Terminologie und der Simplicität der Tonwerkzeuge der damaligen Zeit gar nicht darauf verlassen, dass es sich um streng gesonderte Formen handelt, am wenigsten aber darauf, dass die Posaune damals das war, was wir heute darunter verstehen. Der Kuriosität wegen sei hier auf die Abbildung aufmerksam gemacht, welche der grofse Katalog der Musik-Instrumente im Londoner Süd-Kensington-Museum (S. 107) enthält und die als *Sackbut* des 9. Jahrhunderts und einem Boulogner Manuskript entnommen, bezeichnet ist. Dieses fragwürdige Instrument sieht allerdings ziemlich genau einer Posaune, jedoch einer solchen nach Abnahme des oberen Stückes mit dem Schallbecher gleich, würde also, wenn es wirklich eine Posaune in unserem Sinne vorstellte, absolut klanglos sein; aus solchen und ähnlichen alten Bildern lässt sich nichts musikhistorisch Sicheres feststellen. Posaunen in unserem Sinne lassen sich erst aus den jeden Zweifel ausschliefsenden Darstellungen bei *Virdung* in der Musica getutscht feststellen und gleichzeitig aus vielen anderen Quellen. Das Holzschnittwerk: Triumph Kaiser Maximilian's I. (nach des Kaisers eignen Angaben von seinem Hofkaplan Marx Treitzsaurwein abgefasst) bringt unter den Darstellungen der vielen im kaiserlichen Solde stehenden Musikanten mit ihren namhaft gemachten Führern ein Ochsenfuhrwerk, auf dem neben Sängern ein Zinkenist und ein Posaunist musizieren mit der Erläuterung:

„Musica Cantorey. Item herr *Jorg Slakony* (Bischof zu Wien) solle Kapellmeister seyn. Item unter den Posaunen solle der *Stewdl* maister sein, unter den Zinken der *Augustin*“, ferner einen von Ochsen gezogenen Wagen, besetzt mit einem Posaunisten, zwei Krummhorn- und zwei Schalmeibläsern und der Erläuterung: „Und der *Neyschl* sulle Maister (Posaunenmaister) sein.“

Der soeben genannte *Neyschl*, auch *Neuschel* geschrieben, war der erste Posaunenmacher und Posaunenbläser seiner Zeit und es teilt von ihm Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeister zu Nürnberg, in seinen „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten“ daselbst aus dem Jahre 1547 (nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden nach den Handschriften und mit Anmerkungen herausgegeben von Dr. G. W. K. Lochner, Wien 1875, bei Braumüller) folgendes mit: „*Hanns Neuschel*, Posaunenmaister und Stadt-Trommeter. Was Zier und Lobs in dieser Stadt, auch Ruhms in allen Städten, darin man die musikalischen Instrumente braucht, dieser Neuschel hat, auch was man seiner Arbeit mit Posaunenmachen in mancher Stadt hat, das wissen alle die so in königlichen und fürstlichen Höfen mit Posaunen umgehen, dann er nicht allein dieselben zum besten zu machen geübt, sondern auch dieselben zu blasen, zu dämpfen und zu stimmen, auch mit aller Lieblichkeit ins Gesäng zu richten, künstlich gewest ist. Papst Leo, dem er silberne Posaunen gemacht hat, liefs ihm seiner Kunst halb gen Rom fordern und höret ihn gern, ward auch von Walhen (Wälschen) hochgelobt, und von ermeltem Pabst mit einem goldnen Stück und gnädigster Bezahlung wiederum gen Nürnberg abgefertigt. Ist im Sterben, ao. 1533 mit noch zweien Toten Bahren und 12 Kerzen auf S. Rochus Kirchhof zu Grabe getragen worden.“ Es zeichneten sich in dieser Kunst zwei *Neuschel*, Vater und Sohn, beide mit Vornamen *Hanns* geheifsen, aus, über welche die urkundlichen Aufzeichnungen 1486 beginnen. Man scheint anzunehmen, dass man diesen Meistern und vielleicht anderen ihnen voraufgegangenen in Nürnberg die technische Ausbildung der Posaune zu verdanken habe, welche es später diesem Instrumente gestattete, in der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts eine so grofse Rolle zu spielen.

Aufser den *Neuschel*'s hat in Nürnberg auch um jene Zeit „*Sigmund Schnitzer*, Pfeifenmacher und Stadtpfeifer“ (starb 5. Dez. 1578) in Behandlung der Posaune sich hervorgethan. Neudörfer meldet über ihn: „Als meine Herren, ein erbarer Rath, ein ansehnliche Anzahl Pfeifer und Posaunen für und für pflegen zu halten, ist dieser Schnitzer nicht allein auf flötischen Pfeifen, sondern auch auf der

Zwerchpfeifen und Posaunen künstlich, aber über das alles ist im Pfeifenmachen dieser Zeit meines Wissens Niemand über ihm, sonderlich aber in grofsen übermäfsigen Pfeifen, rein zu drehen, dieselben zu stimmen und sonderlich mit Instrumenten ihrer Höhe halb zu blasen, sehr künstlich, wie dann zu Rom, und allenthalben in Italien, auch Frankreich und hie auf dem Rathhaus seine Arbeit genugsame Beweisung geben." Für das dreizehnte Jahrhundert ist nicht im entferntesten an das Vorhandensein einer Posaune zu denken, welche im stande sei, einem Gesange zu folgen oder dessen Stimmführung zu übernehmen und mit der Orgel einzustimmen; das Instrument war damals bestenfalls eine Trompete mit einem kurzen, gewiss sehr schwer beweglichen Auszuge, die aufser ihren Naturtönen noch einige unterhalb derselben gelegene Intervalle geben konnte. Nach allen Vermutungen wird man immer wieder zu der plausibelsten zurückkehren, dass das *Treble* die gewöhnliche *Trompete* war, für die ausnahmsweise dieser seltene, von ihrer dreifach gebogenen Form herrührende Name gebraucht wurde. Diese in dem Artikel „Die Einführung des Horns in die Musik" beschriebene Form, von *Virdung* „Thurner-Horn" genannt, ist durch das Ungeschick der alten Herstellung bedingt, die es noch nicht dazu gebracht hatte, die Abteilungen des Rohrs bei der Biegung in Verbindung zu setzen und zu einem festgefügten Ganzen zu vereinigen, sondern sich begnügte, das Rohr schlangenartig in 3 Krümmungen auseinander zu zerren. Eine bemerkenswerte Stütze findet meine Ansicht durch die wundervollen, höchst sorgfältigen Miniaturmalereien in dem auf der Breslauer Stadtbibliothek befindlichen handschriftlichen Pracht-Exemplar der Chronices de France Dangleterre Descoce Despaigne de Bretaigne de Gascogne de Flandres et lieux circonvoisins, von *Jehan Froissart* (1337 bis 1411), mit Miniaturen von *David Aubert*, geschrieben im Auftrage des Anton Bastard von Burgund, Grafen de la Roche en Ardennes (1421—1504). Die Entstehung der Handschrift fällt in die Jahre 1468 und 1469, sie gehörte einmal der prachtvollen burgundischen Bibliothek an. Unter den zahlreichen Musik-Miniaturen kommen nur zwei Formen von Trompeten vor, eine grade und jene dreigebogene, aufserdem finden sich noch Abbildungen von Positiv-Orgeln, Bauernleier, Harfe, Laute, Viola, Sackpfeife und Schalmei.

Ich kann mich nun der Erörterung der zweiten oben aufgeworfenen Frage: Welche Rolle kann die Trompete in der Kirchenmusik des 13. Jahrhunderts in Frankreich gespielt haben? zuwenden. Dass sie ihrer Tonarmut wegen eine Gesangstimme nicht wiedergeben konnte,

ist schon oben erwähnt, aber auch aus anderen Gründen musste ihr dies unmöglich sein, denn erstens waren diese Instrumente in jener Zeit gewiss sehr unrein (man muss wissen, welche Mühe es heute noch vielen Instrumentenmachern verursacht, ein Blechblasinstrument rein stimmend herzustellen) und konnten mit anderen Instrumenten, hier der Orgel, wohl kaum in Übereinstimmung gebracht werden, zweitens schliefst die Natur der Trompete, welche rasche Ermüdung der schwingenden Partie der Lippen und der mitbeteiligten Backenmuskeln bedingt, die Ausführung einer einigermafsen ausgedehnten Gesangstimme, im langsamen Tempo mit langgehaltenen Mensural-Noten vollständig aus. Wenn es nun hiernach den Anschein hat, als sei eine Mitwirkung dieses Instruments in der Kirchenmusik der älteren Zeit überhaupt nicht denkbar, so bleibt doch immer die Möglichkeit einer Beteiligung in anderer Rolle, als Fanfaren-Instrument zur Unterstützung des gottesdienstlichen Prunkes bestehen. Fasst man die Stelle: il fit chanter la messe etc. à chant et à déchant, à orgue et à treble ganz natürlich auf, so läuft sie ungefähr auf den Sinn hinaus: er liefs den Gottesdienst mit aller Art Gesang, Orgelspiel, Pauken und Trompeten celebrieren, ähnlich dem Zusatz in zu besonders feierlichen und prunkhaften Gelegenheiten komponierten kirchenmusikalischen Partituren des 17. Jahrh. „cum tubis, tympanis et tormentis", mit Trompeten, Pauken und Kanonendonner. Ludwig der Heilige von Frankreich war kirchlich gesinnt und zugleich prunkliebend, er hielt einen grofsen Apparat von Sängern, Musikanten, Trompetern u. s. w. und glaubte durch Entfaltung desselben im Gottesdienste ein Gott wohlgefälliges Werk zu verrichten. Er zog also den ritterlichen Pomp der Trompeter mit zur Messe heran, nicht im Sinne einer musikalischen Mitwirkung, sondern zur Ausführung von Fanfaren und Intraden bei besonders feierlichen Momenten, eine Sitte übrigens, die sich in der katholischen Kirche hier und da bis heute erhalten hat. Damals war sie jedenfalls etwas ganz Ungewöhnliches, und deswegen nahm der Chronist Veranlassung, sie besonders namhaft zu machen. Louis IX. nahm seinen musikalischen Hofstaat sogar auf seine Kreuzzüge mit und als er sich zum Zwecke eines solchen 1248 in Aigues-Mortes einschiffte erzählt Joinville: quand les clercs et les trouvères furent entrés dans la nef, le maître nautonier leur cria: Chantez, de par Dieu! et ils entonnèrent tous à une voix: Veni Creator spiritus." Wenn es sich um eine instrumentale Begleitung der Gesangstimmen in der kirchlichen Musik gehandelt hätte, so wären in jener Zeit andere Instrumente dazu viel geeigneter gewesen, als die ganz primitive Trompete.

In derselben Weise wie Ambros, irrt v. Rettberg in seiner oben namhaft gemachten Abhandlung, wenn er meint, man habe sich zur Zeit der Karolinger in der Kirchenmusik namentlich der Tuba bedient, vermutlich jenes langen und geraden Horns (? Trompete), in dessen Klang der Chorgesang einstimmte, mox tuba Theutonis clare dat rite boatum, quam sequitur clerus protinus atque chori (E. Nig. 4, 435)." Bald giebt schmetternd heraus Theuto's Trompete ihr Brüllen, ihr folgt nach der Gesang, Priester- und weltlicher Chor. Die Qualität des Instruments ist durch den Ausdruck *boatus*, Ochsengebrüll, genugsam geschildert, es scheint nach dem citierten Distichon das Zeichen zum Beginne des Gesanges gegeben zu haben, vielleicht auch die Tonhöhe markiert zu haben. Eine musikalische Verwendung der Trompete ist (vergl. auch v. Wasielewski, Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. Jahrh.) vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht anzunehmen, am allerwenigsten in der Kirchenmusik. Bei der Volksmusik, in den Händen der Spielleute mag sie allerdings immer im Gebrauch gewesen sein. Bemerkenswert sind die Stellen im Syntagma des Praetorius, betreffend deutsche und lateinische Cantiones „doselbsten man ad placitum die Trommeter und Heerpauken in denen Kirchen, da es zu verantworten, darzu adhibiren und gebrauchen kann", ferner die Stelle von der Aufstellung der Trompeter „an einem sonderen Ort nahe bey der Kirchen, damit, wenn sie in der Kirchen stehen, der starke Schall und Hall der Trommeten die ganze Musik nicht uberschreye und ubertäube." Diese Ausdrucksweise lässt wohl vermuten, dass es sich um einen neuen, noch mit allen möglichen Einschränkungen umgebenen Brauch gehandelt habe.

Instrumentalmusik ist wohl im Mittelalter vielfach in die Kirchen eingedrungen, aber nicht als Bestandteil des Gottesdienstes, sondern misbräuchlich im Gefolge von Darstellungen der Mysterien, Passionen, geistlichen Spiele oder zur Ausschmückung besonderer festlicher Gelegenheiten. Jedenfalls haben sich die geistlichen Behörden energisch gegen die Einbürgerung dieses Brauches aufgelehnt; schon aus dem Grunde, weil die Instrumentalmusik fast ganz in den Händen der wegen ihrer Lebensweise und ihres Gewerbes als bescholten geltenden Spielleute lag, denen man gewiss die Ausübung ihrer Kunst in den Kirchen nur sehr ausnahmsweise erlaubte. (Es ist hier an die bekannte Mitteilung des Engelbert von Admont bei Gerbert Script. III. zu erinnern, dass im 13. Jahrh. die Instrumente mit Ausnahme der Orgel „propter abusum histrionum" aus den Kirchen verbannt worden seien.) Die Gepflogenheit des Königs *Ludwig*, die Trompeten zur

Verzierung des Gottesdienstes anzuwenden, blieb gewiss nicht vereinzelt, kann aber schon aus dem Grunde nicht sehr häufig geworden sein, weil das Spiel der Feldtrompeten und Heerpauken Jahrhunderte hindurch und bis in das 18. Jahrh. hinein, ehedem auf Grund uralten Herkommens, später im deutschen Reiche auf Grund immer erneuerter, jenes Herkommen bestätigender kaiserlicher Privilegien der Ritterschaft und dem Adel als Vorrecht überlassen war. Und in dem Sinne eines solchen scheint mir auch nur die Nachricht in den Annales de Louis IX. aufzufassen, welche bei Ambros zu der Annahme einer instrumentalen Kirchenmusik im 13. Jahrh. geführt hat.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

11. W. A. Mozart, von Otto Jahn. Dritte Auflage. Bearbeitet und ergänzt von Herm. Deiters. In zwei Theilen. Erster Theil: Mit drei Bildnissen und vier Facsimiles. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1889. gr. 8⁰. XLIV und 853 Seiten nebst den angezeigten Beilagen.

Die 3. Auflage dieses wahrhaft klassischen Werkes schliefst sich der zweiten vom Jahre 1867, die bereits eine Umarbeitung der vierbändigen ersten Auflage ist und von Jahn selbst herrührt, eng an. Sie unterscheidet sich von der ersten Auflage durch eine gedrängte Zusammenziehung des Materials und war besonders auf ein gröfseres Publikum berechnet, welches sich mit den weitläuftigen historischen Darstellungen der Zeit und Zeitgenossen Mozart's der ersten Ausgabe nicht befreunden wollte. Sie gewann aber aufser der gedrängteren Darstellung nicht nur an Quellen-Material, sondern ganz besonders an innerer Einheit und schönerer Form. Der Erfolg hat sich demnach auch bewährt und die zweite Auflage ist schon seit einiger Zeit vergriffen. Herr *Deiters* hat sich der durch die neueren Quellenforschungen ergebenen Ergänzungen und Berichtigungen bedingte Umarbeitung mit freudiger Hingebung gewidmet. Wenn auch die Darstellung Jahn's im grofsen und ganzen geblieben ist, so hat die Bearbeitung dennoch an Fluss und innerem Zusammenhange sehr gewonnen und ist nicht nur als biographisches Werk von hohem Wert, sondern überhaupt eine Perle unserer Literatur.

---

12. Johannes Zahn: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von . . . Erster Band. (Zweizeilige bis fünfzeilige Melodien.) Gütersloh. Druck und Verlag von C. Bertelsmann. 1889. gr. 8⁰. 552 Seiten mit 2047 Melodien.

Ein wahrhaft monumentales Werk, wie es eben deutscher Fleifs, deutsche Ausdauer und Willensstärke erzeugen kann. Das Vorwort giebt in ge-

drängter Form den Plan des Werkes an. Der Herr Verfasser sagt: Die Kirchenliederdichtung, wie sie sich in der evangelischen Kirche Deutschlands entwickelt hat, ist sowohl in ihrer Bedeutung für die deutsche National-Literatur, als auch bezüglich ihres Wertes für das religiöse Leben der evangelischen Christen allgemein gewürdigt, und darum hat auch die Entwickelung derselben in weiteren Kreisen Interesse erregt und zu Nachforschungen, sowie zu historischer Darstellung Anregung gegeben. Weniger ist bis jetzt in Bezug auf die Melodieen der deutschen Kirchenlieder geschehen. Vor allem fehlt es noch an dem Nachweise, wie dieselben ursprünglich gelautet, für welche Lieder sie erfunden, wo und wie lange sie in Gebrauch gewesen sind. Auch sind über die Erfinder der Melodieen und über die Zeit ihrer Entstehung viele irrige Angaben im Umlauf. Weiterhin teilt er den Plan mit, was in seinem Werke enthalten sein soll: 1. Sämtliche Melodieen der deutschen evangelischen Kirche, von 1523 an bis zur neuesten Zeit, sowohl die aus früheren Jahrhunderten überkommenen oder aus anderen Kirchen entlehnten, als auch die in derselben neu entstandenen und zwar in genauer Notierung ihrer ursprünglichen Form, bezüglich ihres melodischen Ganges und ihres Rhythmus, und mit untergelegter erster Strophe des Liedes. 2. Die Angabe ihrer frühesten bis jetzt bekannten gedruckten oder geschriebenen Quelle. 3. Die Namen der Erfinder der Melodieen, soweit sie mit Gewissheit oder mit Wahrscheinlichkeit als solche bezeichnet werden können. 4. Die Notierung wesentlicher Varianten, die sich im Laufe der Zeit geltend gemacht haben. 5. Die Angabe derjenigen Bücher, durch welche die Melodieen auf längere oder kürzere Zeit bekannt geworden sind. 6. Ein chronologisches Verzeichnis aller von mir benützten Gesang-, Melodieen- und Choralbücher und anderer Schriften, in welchen die mitgeteilten Melodieen aufgezeichnet sind, mit Angabe der öffentlichen oder Privatbibliotheken, in denen sich diese Bücher befinden, und derjenigen Melodieen, welche in denselben erstmals vorkommen. Die Reihenfolge der Melodieen ist nach dem Versmafs der Liedertexte eingerichtet. Hoffentlich giebt aber der Herr Verfasser am Ende ein alphabetisches Verzeichnis der Liedertexte, denn wer die erste Text-Strophe nicht auswendig weifs, der soll wohl schwerlich das betreffende Lied finden. Die Melodieen sind in der verkleinerten Notengattung: halbe, Viertel- und Achtelnoten ohne Taktstriche wiedergegeben, ein Verfahren, welches das allein richtige ist. Für den Hymnologen und für jeden, der für das geistliche Lied Interesse hat, ist die Sammlung von unberechenbarem Wert, und bei der Sorgfalt, mit welcher der Verfasser auch die kleinste Abweichung notiert, ersetzt es die Quellenwerke in einem bisher noch nicht erreichten Grade.

Das Werk erscheint in Lieferungen zu je 5 Bogen zum Preise von 2 M. Bis jetzt sind 11 Lieferungen erschienen. Lieferung 1—7 bilden den 1. Band. Die Vollendung desselben verspricht der Herr Verleger im Jahre 1892. Die Zeitfolge der Lieferungsendungen ist bisher streng inne gehalten und steht zu erwarten, dass derselbe sein Wort hält, denn das Manuskript liegt druckfertig vor.

---

13. **Oswald Koller: Klopstockstudien. 1. Klopstock als musikalischer Aesthetiker. 2. Klopstock's Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern. Von . . . (Sonderabdruck aus dem Jahresbericht der Landes-Ober-Realschule in Kremsier 1889). Selbstverlag. Druck von G. Gusek in Kremsier. gr. 8°. 55 Seiten.**

Klopstock, der Beförderer des Wohllautes in der deutschen Sprache, dessen Verse schon an und für sich wie Musik klingen, stand dennoch der Musik selbst sehr fern, nicht nur der Musikausübung selbst, sondern auch der Musik als Kunst. Erst vom Jahre 1764 an zeigt sich bei Kl. einiges Interesse an musikalischen Dingen, schreibt der Herr Verfasser S. 23 und zwar durch den Umgang mit Gerstenberg, (Heinrich Wilhelm von G., Gerber sagt fälschlich Hans . . .) der zwar selbst nur Dilettant war, doch dabei ein feinfühliger Musiker und dessen Frau, Sophie, von nicht gewöhnlicher musikalischer Begabung war. Von hier ab beginnt für den Musikhistoriker ein noch wenig untersuchtes Gebiet, welches der Verfasser mit grofsem Fleifs und Quellenkenntnis durchforscht hat. Wir lernen hier die Leistungen von dänischen und deutschen Musikern kennen, die in Kopenhagen in der Zeit lebten und über die bisher noch wenig Quellenforschungen stattgefunden haben. Die Versuche Kl.'s, die Musik seinen Ideen gemäfs dienstbar zu machen, sind zwar sehr aufsergewöhnlich, haben aber doch der Kunst Dienste geleistet, indem sie den Deutschen auf das rhytmische Element der deutschen Sprache hinwiesen und die gedankenlose Benützung des Textes bekämpften. Gluck, ein grofser Verehrer Kl.'s, hat seine musikalische Deklamation zum Teil, wenn nicht ganz, ihm zu danken. Den Schluss bildet ein Verzeichnis von Kompositionen über Klopstock'sche Texte. Eine stattliche Reihe von 62 Werken hat der Verfasser aufgefunden, leider aber nicht in Wirklichkeit, sonst würde ein Fundort angegeben sein, sondern wohl nur aus Anzeigen und literarischen Werken. Wir empfehlen die anregende Schrift unseren Fachgenossen.

Mitteilungen.

* Rudhart in seiner Geschichte der Oper in München (Freising 1865, p. 21) teilt aus den Akten des kgl. Reichsarchivs eine Begebenheit aus dem Jahre 1564 mit, welche beweist, dass man schon 1564 Knaben kastrierte, um sie für kirchliche Musikaufführungen in Rom zu gebrauchen. 1593 gab es an der Hofkapelle in München schon einen Aufseher über die 6 kastrierten Buben, Namens Hannfs Landtschieber, der 40 fl. Gehalt und für jeden Knaben täglich 5 kr. erhielt. Von da ab finden sich in den Akten fortlaufend Kapellkastraten verzeichnet und zwar meistens deutschen Namens. Erst in späterer Zeit verdrängten die italienischen die deutschen Kapaunen, wie man sie in Deutschland nannte. In München traten erst 1684 vier Frauen in einer aus Venedig berufenen Gesellschaft als Bühnensängerinnen auf, bis dahin sangen nur Kastraten die Frauenrollen, die aber auch verhängnisvollerweise zu Heldenrollen verwandt wurden.

* Ungedruckte Briefe *Beethoven*'s an A. Schindler. Mitgeteilt und erläutert von *Alfr. Chr. Kalischer*. Sonntags-Beilage zur Vossischen Ztg. Berlin 1889. No. 347, 359, 371 (oder No. 30—32.) Die kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt 73 Briefe, eigentlich nur Zettel, an Schindler, dessen sich B. bei allen seinen Besorgungen als Berater und Helfer bediente. Man hatte bisher geglaubt, L. Nohl hätte in seinen Briefsammlungen von 1865 und 67 diese Quelle vollständig ausgenützt. Dies hat sich bei näherer Prüfung als unrichtig herausgestellt. Auch hat Nohl ungenau und flüchtig kopiert, selbst Sätze weggelassen. Dies holt nun Herr Dr. Kalischer in obiger Veröffentlichung nach und giebt jedem Briefe, bezw. Zettel, eine nähere Erläuterung. Neues Material bieten sie nicht, dennoch sind sie von Wert, wie alles, was von Beethoven kommt uns teuer und lieb ist, auch wenn man nur den eigensinnigen Querkopf erkennt. Schindler war für ihn damals und bis zu seinem Ende sozusagen die rechte Hand; ohne Schindler ging es nicht. B. bedurfte stets jemandes, der ihm die äufserlichen Lebenssorgen und Besorgungen abnahm und er hatte das Glück, stets Einen zu finden, der sich ihm so ganz widmete und Freund wie Diener in einer Person darstellte.

* Leo Liepmannssohn, Antiquariat in Berlin W., 63 Charlottenstr. I. Katalog 78. Instrumental-Musik vorwiegend ältere, darunter viele seltene und vergriffene Werke. 646 Nrn. Eine auserlesene Sammlung Drucke und Hds. des 16.—19. Jahrh., wie man sie wohl selten vereint findet, in vorzüglicher Beschreibung. Darunter auch Erstlingsdrucke unserer Klassiker.

* *Richard Bertling*. Lager-Katalog No. 11. Dresden-A., Johannesplatz 3. Enthält 109 Autographe von Musikern in Briefen und Musikwerken älterer und neuerer Zeit, darunter Beethoven, Caldara, Gade, Mich. Haydn, J. A. Hiller, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Salieri, Schumann, R. Wagner, Weber u. a.

* *Kirchhoff & Wigand* in Leipzig, Marienstr. 19. Katalog No. 834. Enthält 1267 Nrn. historische, theoretische, ästhetische und praktische Musikwerke. Opern und Oratorien in getrenntem Verzeichnis. Darunter manches Wertvolle, auch Handschriften. Die Titelwiedergabe ist sehr anerkennenswert und erstreckt sich bis auf den Verleger. Eine Neuerung, die sehr dankenswert ist.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 6.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Der Dresdener Kapellmeister Giovanni Battista Pinello.

So dankenswert die Veröffentlichungen des Herrn Reinhard Kade aus der Mappe seines Vaters Otto Kade sind — obgleich sie kein neues Moment hinzu bringen, sondern nur das Bekannte durch den Wortlaut der Aktenstücke bestätigen — so wenig zutreffend sind die einleitenden Worte, denn sie enthalten falsche und irrige Schlüsse und falsche Namenslesung. Ich lasse erst meinen Vordermann reden, Herrn Theodor Distel, der eine sehr ergrimmte Karte schrieb über die Zumutung, dass er als Archivrat nicht einmal richtig lesen können soll. Das Aktenstück, worauf sich K. junior Seite 154 Anmerkung bezieht, trägt ganz deutlich den Stadtnamen Saltza (scil. Salza) und nicht Sulza. Da auch Georg Otto selbst in seinen Drucken nur sich einen Salzenser nennt, und er das doch am besten wissen musste, denn Salza und Sulza sind zwei sehr verschiedene Städte, so wird wohl Herr K. senior falsch gelesen haben. — Ferner, wie ist es möglich, dass ein italienischer Name auf „us" endigen kann? Pinello machte es wie sein Vorgänger Scandello und verwandelte die italienische Namensendung in die damals in Deutschland gebräuchliche lateinische. Wie kann man daher die Behauptung aufstellen wollen, dass Pinellus und Pinello zwei Personen sein müssen. Wer das nicht glaubt, der braucht sich nur ein klein wenig um die Bücherkunde zu kümmern, Bibliographie genannt, und da wird er lesen: „Il

secondo libro delle Canzoni napolitane à tre voci. Di Gio. Battiſta Pinello di Ghirardi nobile Genoueſe, Cantor nel domo di Vicenza. Nuouamente da lui compoſte, & date in luce. In Vinegia, Appresso Girol. Scotto MDLXXI. 3 Stb. in kl. hoch 8°. Die Dedikation ist in Venedig nochmals vom Autor gezeichnet und mit dem 10. Okt. 1571 datiert. Ähnlich lautet der Titel zum „Il terzo libro delle Canzoni", gez. vom Autor in Venedig am 25. April 1572 und zum dritten Male in: „Quarto libro delle Napolitane a 3 voci. Vinegia 1575." Dedikation ohne Datum. Diese drei Werke liegen im lieben Vaterlande Sachsen (in Zwickau) leider inkomplet und das 2. Buch komplet auch noch im Conservatoire zu Paris. (Gedruckter Katalog.) Das sind die ersten Werke Pinello's. Die nächsten fallen erst in die Jahre 1583, 1584 und 1588, wo er anfänglich in Sachsen angestellt war. Ob dazwischen Werke verloren gegangen sind, oder P. nur ein zeitweiser Komponist war, ist vorläufig unbestimmbar. Wir haben also jetzt festgestellt, dass Pinellus und Pinello eine Person ist. Pinellus tritt um 1580 den sächsischen Kapellmeisterposten an (Anstellungsdekret nicht vorhanden) und verschwindet aus dem Aktenmaterial nach dem 13. Juni 1583. Das wird uns Herr Kade nicht bestreiten, da er selbst nicht mehr gefunden hat. (NB. ein Aktenstück, Loc. 8500, Bl. 165, Röm. Keyser Rudolph II. pp. 1578—86, ist ihm doch entgangen. La Mara veröffentlicht es in ihren Musikerbriefen I, 33 nebst Facsimile in halb italienischem und halb lateinischem Wortlaute.) Wir wissen aus dem Aktenmaterial, dass er von Prag aus als kaiserl. Sänger 1580 nach Dresden kam und aus *Köchel*'s ksl. Hofmusikkapelle ersehen wir unter No. 234 einen *Joh. B. Pinello (Pinollo)* am 1. Mai 1584 als Tenorist mit monatl. 15 fl. angestellt, der am 15. Juni 1587 starb. Nun folgert Herr K. aber, weil in obiger Liste *Pinello (Pinollo)* und nicht *Pinellus* steht, so muss dies eine andere Person sein. Das eingeklammerte Wort *Pinollo* bedeutet aber nur, dass die monatl. Register, worin die Zahlungen eingetragen wurden, einmal den Namen *Pinello* und dann wieder *Pinollo* aufweisen. Wer da weiſs, wie die einstigen Sekretäre in der Namenschreibung ungenau und sorglos waren, dem wird eine so geringe Abweichung kaum als beachtenswert erscheinen, denn andere Listen, wie z. B. die päpstlichen, zeigen noch ganz andere Namenverdrehungen. (Siehe Haberl: Die römische „schola cantorum", Vierteljahrsschrift III, 189.) Ferner sagt Herr K., wie kann obiger Tenorist, wenn er wirklich derselbe wie der sächsische Pinellus wäre, am 15. Juni 1587 sterben und 1588 noch ein Werk herausgeben? Zur Beantwortung beider Punkte hilft uns

wieder die Bücherkunde. Herr K. teilt selbst auf S. 161 den Titel mit, der obiges Amt am ksl. Hofe bestätigt: „Mutetta 5 vocum . . . S. C. M. Muscio composita. Pragae 1588.“ Dieses „S. C. M. Musico“ heifst auf deutsch: Musikus Sr. Majestät des Kaisers. Wenn also Pinello Herrn Kade selbst mitteilt, dass er, nachdem er den sächsischen Hof verlassen hat, wieder in seine Stellung als ksl. Sänger eingetreten ist, so könnte es doch Herr K. glauben. Wenn nun aber Herr K. als zweiten Punkt anführt und sagt, wie kann dieser ksl. Sänger Pinello (Pinollo) 1587 sterben und 1588 noch ein Werk herausgeben, so sollte man doch meinen, dass dies auf sehr erklärliche Weise geschehen ist. P. machte das Werk druckfertig, schrieb die Dedikation, die er nicht datierte, und übergab sie dem Verleger Nigrinus in Prag, der sie 1588 herausgab. Der Verleger hielt sich an den ihm vorgeschriebenen Wortlaut des Titels und fühlte sich durch irgend welchen Grund nicht veranlasst, denselben durch einen Zusatz auf den während der Zeit eingetretenen Tod zu verändern. Einen ähnlichen Fall kann Herr K. in den M. f. M. 18, 15 bei dem Komponisten Blasius Ammon finden, der die Dedikation seiner „Sacrae cantiones 4—6 voc.“ 1590 am 1. Juni unterzeichnete, sich hinlegte und starb. Hier liefs aber der Verleger auf einen Teil der noch nicht abgesetzten Exemplare einen anderen Titel nebst anderer Dedikation setzen, die mit dem 21. Juni 1590 gezeichnet ist, woraus wir den indessen eingetretenen Tod Ammon's erfahren. Von beiden Titelausgaben haben sich einige wenige Exemplare erhalten. Von Pinello's Muteta dagegen kenne ich nur 2 Exemplare und das in Brieg ist noch ununtersucht. Sollten noch irgend welche Zweifel herrschen, so bin ich zu jeder Auskunft bereit.

Rob. Eitner.

Sigmund Salminger.

(Dr. H. M. Schletterer).

Über diesen zu seiner Zeit sehr angesehenen Musiker finden sich, aufser in verschiedenen mus. Encyklopädien, in P. v. Stetten's Augsburger Kunstgeschichte, Bd, I, p. 536 und in den Monatsheften für Musikgeschichte, Bd. IV, p. 249 kurze Notizen; auch in Gödeke's Grundriss I, 179 wird er erwähnt und zwar hier als Dichter der Lieder: „In trübsal herr suchen wir dich.“ — „Ain lobgsang haben wir ghört.“ — „O Zion frolock mit begir.“ — „So höret nun all in gmain.“ (Im neuen Gesangpsalter von Jac. Dachser

1538.*) Als ebenfalls von Salminger herrührend giebt Wackernagel in seinem Deutschen Kirchenlied, Bd. III, p. 807—811, als in demselben Gesangbuch stehend, noch folgende Lieder an: „Biſs mir gnädig, Got, mit deiner gab" (Ps. 57. Im thon, Rosina, Oder nun welche hie jr) „Wolt jr dann nit reden ain mal" (Ps. 58. In der weiſs, der torecht spricht.) „Vermerkt all, die jr in dieser zeit lebē. (Maister gsang Auſs Jeheskiel am 13. Im thon, Wer in aller maister schul gewesen). Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man die genauen Melodieenangaben dieses Gesangbuchs als Salminger's Anteil an diesem interessanten Psalter bezeichnet. Er und Dachser waren s. Z. treue und entschiedene Anhänger der Taufgesinnten; beide teilten dann um ihres Glaubens willen durch Jahre harte Kerkerhaft; beide waren einst Klosterbrüder und wohnten nun wieder in Augsburg zusammen. Warum sollte Salminger den alten Glaubens- und Leidensgenossen bei seiner Arbeit nicht unterstützt haben?

Die beiden noch auf dem städtischen Archive in Augsburg vorhandenen Autographen (die wir nachstehend mitteilen) haben die Unterschrift: Salminger. In den Rats- und Kriminalakten wird der Name Salbinger, Salblinger und Saiblinger geschrieben. Wir entscheiden uns für die erstere Schreibart.

Salminger, ein dem Kloster entlaufener Mönch, kam um 1526 oder 1527 mit seinem Weibe, Anna Hallerin, von München nach Augsburg. Ob er in München geboren war oder in Augsburg, wo er viele Jahre wohnte und starb, lässt sich nicht nachweisen.

Im Mai 1526 nahm einer der eifrigsten Anhänger der neuen Lehre, Hans Denk, entlassener Schulmeister von Nürnberg, an Hans Hutt aus Hain in Franken, die erste Wiedertaufe in Augsburg vor. Durch letzteren, der bald eine ungemeine Thätigkeit entwickelte, wurde in kurzer Zeit Augsburg der Mittelpunkt des süddeutschen Wiedertäufertums. Er taufte im März 1527, während der Fastenzeit, neben vielen andern, den Patrizier Eitel Hans Langenmantel (der

*) Der eigentliche Titel heiſst: Der gantz psalter Dauids, nach ordnung vnd anzal aller Psalmen, deren 150 seind. . . . . Durch Jacoben Dachser. Augsb. Ph. Vlhart. 1538. J. Dachser, ehemaliger Augustiner-Mönch bei St. Anna in Augsburg, war, wie Salminger, einst Wiedertäufer und gleichzeitig mit ihn in mehrjährige Untersuchung deshalb verwickelt. „Er ist ebenfalls biſs an das 3 iar in eysen gelegen." Übrigens sagt der Chronist noch von ihm: „er hat seine iunger gelernet die armut zu halten, und nachdem man in gefangen hat, hat ain rat sein hauſs gesuchen laussen; da hat man ain volls hauſs gefunden, mit allem dem das darein kert und mit klaydungen, kleinoten und silbergeschirr gantz reich."

am 12. Mai 1528 samt seinen Knechten in Weifsenhorn enthauptet wurde, während man seine Magd ertränkte; einer der ersten Märtyrer für die Lehre der Wiedertäufer) und Sig. Salminger und dessen Ehefrau. Da die Brüder ihre heimlichen Zusammenkünfte gewöhnlich in Gärten hielten, nannte man sie auch Gartenbrüder. Ihre Zahl soll sich bald auf mehr als 1000 belaufen haben; namentlich schwärmten die Frauen für die neue Lehre. „Wann sie getauft wurden, legten sye nider Wadt an, wie die man, dafs man ihre scham nit sech, sunst wassen sye gantz nackent.“ Endlich, August 1527, ergriff der Rat, der das Treiben der zahlreichen Sektierer längst aufmerksam verfolgt hatte und bei dem täglich Denunziationen einliefen, die ersten Mafsregeln gegen sie. Er übertrug die peinliche Untersuchung dem damals berühmtesten Augsburger Rechtsgelehrten, Dr. Conr. Peutinger, der, ein sonst wohlwollender und ehrenhafter Mann, sich nur ungern dieser schweren und schmerzlichen Pflicht unterzog, aber zuletzt durch den Trotz der Abfälligen erbittert, mit aller Strenge gegen diese „böse faction“ vorging. Gefänglich eingezogen wurden zuerst Hans Kiefsling, ein Maurer von Friedberg, dann aber die Häupter der Gemeinde: J. Dachser, Jak. Grofs, Kürschner aus Waldshut und S. Salminger. Im Herbst gelang es auch, sich des H. Hutt zu bemächtigen. (Er starb im Gefängnis, an den Folgen eines Versuches, sich selbst zu verbrennen. Noch an seinem Leichnam glaubte die zeitliche Gerechtigkeit ein Exempel statuieren zu müssen, indem sie ihn, 7. Dez. 1527, verbrennen und seine Asche in die Wertach streuen liefs.) Salminger war bald nach seiner Bekehrung durch das Los zum Vorsteher gewählt worden und liefs sich das ihm übertragene Ehrenamt denn auch eifrigst angelegen sein.*) Die Kriminalakten weisen ihm 74 Taufhandlungen nach; besonders scheint er auf Frauen grofsen Einfluss geübt zu haben, da die meisten der von ihm Getauften, Eheweiber und Mägde waren. Die incarcerierten Taufgesinnten wurden zahlreichen Verhören, auch peinlichen, unterzogen. Anfangs beharrten sie mit grofser Standhaftigkeit auf ihren sogenannten Irrlehren, daher der Rat, 18. Jan. 1528, beschloss, sie auch ferner im Gefängnis zu halten und sie gebührender Straf nicht zu entziehen. Ihre Lage wurde verschärft, als man sie, 22. Jan. 1528, aus den

*) H. Hutt sagt in einer am 16. Sept. 1527 abgegebenen Urzicht: „er kenne Sigmunden nit anders, dann wie er bei den bruedern gesehen; als er umb vassnacht hie gewesen, hetten die brueder einen vorsteer wollen erwelen, der in vor were, wie sy zu der apostel zeiten gehabt, also hetten sy got gebethen und das loos gelegt, were das auff Sigmunden gefallen, das er ain vorsteer sein solt.“ —

vorderen in die hinteren Kerkergewölbe des Rathauses transferierte. Salminger's Frau, die der Stadt verwiesen war, schlich sich am Ostertag (12. April 1528) ein und wohnte einer grofsen Gartenbrüderversammlung in einem Hause am hintern Lech bei; sie wurde gesehen und erkannt und dem Rate angezeigt, der nun ein scharfes Auge auf sie hatte. Als sie am letzten April Gleiches wagte, wurde sie festgenommen und dann „mit Ruten aus der Stadt geschlagen." In einer „Urgicht", die um diese Zeit Salminger abgab, erklärte er noch: „Er halt auf seinen ersten tawf nichtz, dann der sey von got nit eingesetzt und gepflantzt; man hab auch kain buchstaben davon; aber sein jetziger tawf der sey recht und von got eingesetzt, darumb er die schrift darthun möge." Allein die unerbittliche Strenge, mit der der Rat gegen H. Hutt und E. Langenmantel, welch letzterer doch einem der angesehensten Patriziergeschlechter angehörte und trotzdem er, wie der Chronist sagt, zuletzt widerrufen hatte und im rechten Glauben starb, vorgegangen war, sowie die lange, harte Kerkerhaft, welche Salminger erdulden musste, mögen allmählich doch eine Sinnesänderung bei ihm angebahnt haben und nachdem die Ratsakten mehrere Jahre seinen Namen nicht mehr nennen, begegnen wir ihm plötzlich wieder in einem an den Rat gerichteten Schriftstück, das seinen vollständigen Widerruf enthält.

1530, 17. Dez.

Herr, in Deinem namen. amen.

Der herr ain gott alles flaysch, der da gibt verstand seines willen den klainen, well mir Sigmund Salminger aufthun meinen mund zu bekennen, was mein herz fur unrecht erkent und glaubt, zu seinem breys, allen bekumerten und verwirten herzen zu trost, mir aus seiner gnad durch Jesum Cristum zur sälikayt. amen. Der Herr ist's, der weyl und zeyt verendert nach dem wolgefallen seiner gnaden oder aus verhenknus, wie dann auch vor augen ist, daryn die menschen hin und wider laufen zu suchen das wort gottes und nit finden und doch nachet ist, nemlich im herzen, das sie es hören und thun. Der bin ich auch layder ainer gewesen, auf die menschen gesehen, also angelofen und in yrthumb gefallen und ander mit mir darein gezogen. Das hat mich der herr auf das grofs mör der trübsal lassen kumen, in walfisch geworfen, daryn drey iar verhalten, bifs sein zorn zum tayl furubergieng. also in mittler zeyt erfaren und zu herzen gefast, ains und das ander wol erwegen und dem herren mein herz dargeraycht, das er mir verstand geb nach seinem wolgefallen. also hat sich die antwurt in meinem herzen bevestigt, das got den wider-

tauf nit erfordert, auch daran kain wolgefallen hat. darumb ich in meinem gewissen verursacht bin worden, dasselbig zu eröffnen und selbswilliklich zu bekennen, waryn mein herz vor dem herren zufrieden ist. Derhalben ich auch freywilliklich niemand zu lieb noch zu layd bekenn, das ich geyrt und unrecht hab thon und also mifsgehandlet wider gott und wider ain obrikayt, die weyl als vil verwirrung verfürung und verstrickung der gewissen dardurch einwurzlet, on das, das als vil zank neyd hafs widerwillen secten empörung und vil ander unrad daraufs entsprungen ist und noch entspringen möcht, obwol mir darzu weder herz noch will taylhaftig ist worden noch werden soll mit gottes hilf. Derhalben ich iedermann und ieden insunderhayt gebeten ermant und abgefordert wil haben, der von mir getauft ist worden oder der auf mich gesehen het und sich taufen lassen, also mich zu aim exempel stellen, mit gottes kraft zu thun was ich vor gott und ainer obrikayt schuldig bin zu thun, mein leben richten und schlichten, wie ich dann an het gefangen, das es yedermann dienlich und unanstöfsig sey, nach gottes willen, und mein brot in der still im schwayfs meines angesicht essen; wo es aber die not erfordert und gott zulest, weytere erklärung in geschrift auslassen gehn und mit geschrift darthun dieweil alle welt die geschrift erfordert und der vol ist, das der widertauf darmit ich geyrt hab nit aus dem rat gottes kumpt, sunder aufs dem buchstab der da todt, der gayst aber macht lebendig, in welchem wir gott sollen dienen und nit im buchstab. Darneben auch will ich iederman gebeten haben, das er sich nit erger. Dann dieweyl die erkenntnufs gottes und seines crist als hoch und weyt erschollen ist, das ain iedlicher erkennen mag was gut und böfs ist, das er das gut thu und das böfs lafs, so wird in gott sein himlischer vater wol weyter layten und weysen durch seinen gayst in alle warhayt; dann kain mensch den andern im glauben der allain ain gab gottes ist versichern mag. darumb darf es des zanks oder sunder versamlung nit, da cristus dort oder da wirt gezaygt, dieweyl gnugsam an ist gezaygt, was gut sey und was der herr von dem menschen erfordert, nemlich gott lieben von ganzem herzen und seinen nächsten als sich selbs, daran hangt das ganz gesatz und propheten. das well gott in die herzen schreyben, die im still halten sein stym zu hören, durch Jesum Cristum. amen.

Dazu findet sich am gleichen Tage in den Akten die Bemerkung: „S. Salminger, so des Wiedertaufs halben 3 Jahr in fängnus gelegen war, ist vor Rat erschienen freiwilliglich und auf sein Selbstansuchen den Eid wie andre Wiedertäufer gethan, widerruft und solchs alles auf

der untern und äufsern Ratsstieg offentlich bekennt und dass er solchs obgemeldermafsen gehandelt und vollführt hab, offentlich angezeigt hat, auf dass ihme ein Ehrb. Rat und dass er bis auf die vier Tag nächstkünftig allhier sein und bleiben möge, vergönnt, erlaubt und nach Verscheinung der 4 Tag sich aus der Stadt thun und nit mehr herein kommen solle."

Der von Salminger geleistete Eid hatte folgenden Wortlaut:

„Ich bekenne aus freier selbsteigner Bewegnus ungenöt und unbezwungen von Mund und rechtem Herzen, dass ich mich mit dem Wiedertaufen und desselben Lehren Unrecht wider Gott und mein ordentlich Obrigkeit gethan hab. Widerruf auch denselben Wiedertauf und sein Lehre, gered und versprich, dass ich derselben gegenwärtigen und künftigen Vorstehern und Anhängern, auch derselben Versammlung und Rottirung ihrer Lehren und was daran hangt in alleweg müfsig und abstehen, die mein Lebenlang meiden, sie weder heimlich noch öffentlich besuchen, noch halten, ihnen auch nit anhangen, zu ihrer samt und sondern Unterhaltung kein Geld noch ichte anders bezahlen, geben noch darstrecken soll noch will, weder für mich selbst, noch jemand Anderen als mir Gott helf der Allmächtig."

Sofort nach seiner Befreiung richtete er an den Rat die nachfolgende Bitte, nun auch seinem Weibe die Rückkehr in die Stadt zu gestatten. Ihr förmlicher Widerruf erfolgte am 17. Jan. 1531.

Fursichtig ersam weifs gunstig lieben Herren. nachdem mich der barmherzig gott erleucht hat, meinen yrthumb zu erkennen und bekennen vor gott und den menschen, dardurch von e. f. e. w. der band entledigt bin worden, aufs gnad und gunst bifs auf die vier tag erlangt hie zu sein, ist mein underthenig und diemutig bitt an e. f. e. w., meinen elichen gemahel Anna Hallerin vergunnen bey mir zu sein, die weyl uns gott zusamen hat versugt, in meiner not am dienstlichisten wer; die sich gehorsamlich erbeut dasjhenig zu thun, das ander und ich gethon haben, die weil sie gleichformig gesynnet ist mit mir und langst gewesen und dises yrthumb abgestanden ist. Das wirt gott nach seiner barmherzikayt erstatten an e. f. e. w., so e. f. e. w. nach barmherzikayt handlet. wo ich mich dann auf die bestympt zeyt hinthun oder ziehen wirt, will ich sie mit mir nemen, also das e. f. e. w. uns bayde mit aller underthenikayt sollen erfinden. hiemit bevelchen wir uns e. f. e. w. in aller gehorsam und underthenikayt.

E. f. e. w.

undertheniger

Sigmund Salminger.

Die peinliche Verfolgung und das lange Gefängnis, was beides über Salminger verhängt war, vermochten das Ansehen nicht zu schmälern, das er als Mensch und Künstler genoss. Das Volk im allgemeinen war den Taufgesinnten im Herzen eher zugethan als abgeneigt und nur die Angst vor grausamer Strafe hielt viele zurück, sich ihnen anzuschliefsen. Ihr exemplarischer Lebenswandel, ihre aufrichtige Frömmigkeit, ihre seltene Opferwilligkeit, wie die Standhaftigkeit, mit der sie jeder Bedrängnis, ja selbst dem Tode trotzten, erwarben ihnen nicht nur in den unteren Schichten der Bevölkerung, sondern auch in den höchsten Kreisen öffentliche und viele heimliche Anhänger. Bekanntlich ist es nie gelungen, die Sekte der leider in der Folge sich in zahllose Parteien spaltenden Wiedertäufer zu vertilgen. Wo einzelne ihrer Gemeinden heute noch existieren, zeichnen sich ihre Angehörigen durch Rechtlichkeit, Ordnungssinn, Fleifs, Friedensliebe und strenge Sittlichkeit aus. Anders als die grofse Masse des Volkes, das in Verehrung zu den Lehrern und in Begeisterung zu den zahlreichen Märtyrern der Wiedertäufer aufblickte, betrachtete die Obrigkeit diese Angelegenheit. Seit 1521 zu Zwickau die ersten Gegner der Kindertaufe das Wort ergriffen hatten und im Fortgang der Reformation jeder neuen Meinung freier Lauf gewährt schien, arteten die wirren, schwärmerischen Anschauungen, die sich unter ihnen allmählich Geltung zu verschaffen suchten, gar bald aus. Grundsätze, die aller christlichen und bürgerlichen Ordnung widersprachen, weder das kirchliche Lehramt noch eine obrigkeitliche Gewalt anerkennen wollten, vielmehr völlige Gleichheit aller Christen erstrebte, besonders aber das von Laien verrichtete Wiedertaufen Erwachsener, riefen den heftigen Widerspruch einer mächtigen weltlichen und geistlichen Gegenpartei hervor und die härtesten Mafsregeln seitens der Obrigkeiten erschienen fortan nicht zu strenge. Vorläufig verhielten sich jedoch die Taufgesinnten noch still und bescheiden. Die Verfolgungen, die man gegen sie ins Werk setzte, erschienen daher Vielen als hart, ungerecht und grausam; als aber die Vorfälle in Münster hinzukamen, J. Bockhold von Leyden, dort das neue Königreich Zion gegründet (1534) und die Stadt zum Schauplatz aller Ausschweifungen wilder Schwärmerei, viehischer Wollust und unmenschlicher Grausamkeit gemacht hatte, durch Einführung der Vielweiberei und Aufhebung jeder gesetzlichen Ordnung die Massen völlig zu demoralisieren suchte, da erschien den Besonnenen doch die Zeit gekommen, allwo Einhalt gethan werden musste. Von diesem Momente an erfolgte aber auch die Umkehr zu Ordnung, Ruhe und bürgerlicher Sitte seitens der

Anabaptisten. Anfangs der dreifsiger Jahre bereits schien äufserlich die Unterdrückung ihrer Lehre ziemlich gelungen, aber das Feuer glühte im Verborgenen fort und griff immer mehr um sich.*)

Salminger dürfte schon nach kurzer Zeit die Erlaubnis wieder bekommen haben, nach Augsburg zurückzukehren. Er nennt sich jetzt deutscher Schulmeister und Musicus und konnte nun seinem Berufe und seiner Kunst ruhig und erfolgreich nachgehen. Auch der Rat erwies sich ihm nun wieder günstig; seine frühere Ausschreitung schien man vergessen zu haben. Unterm 12. Febr. 1544 vergönnt und lässt er ihm auf sein Supplicieren zu, einen Tisch über das gesetzte Mafs vor seinem Hause aufzustellen und ihn zu laden und zu besetzen. (Vielleicht betrieb seine Frau einen kleinen Kram oder er selbst einen Buchhandel). Im Jahre darauf durfte er sogar seinen gn. Herren ein Gesangbüchlein, das er im Druck hatte ausgehen lassen, dedicieren und ihnen ein jetzt leider nur noch defekt vorhandenes Exemplar desselben verehren. Darumb erkannte ein ehrb. Rat, dass ihme der Herr Baumeister (der damals den Stadtsäckel führte) eine kleine Verehrung thun solle. Wie viel dieselbe betrug, war leider nicht festzustellen. Besonders wohlwollend erwies sich ihm stets die Familie Fugger. Dem berühmten Kunstmäcen, J. Jac. Fugger (1516—1575) widmete G. Fröhlich**) eines der Salmingerschen Sammelwerke, wie einige Jahre später der k. Hofkapellmeister, P. Massenus, der Königin Marie von Ungarn, Statthalterin der Niederlande und deren Neffen, dem Erzherzog Maximilian, nachmals Max II., eine ähnliche Dedikation machte. Diese Vorkommnisse sprechen gewiss ebenso für seine völlige bürgerliche Rehabilitierung, wie für sein musikalisches Ansehen und seinen künstlerischen Ruf.

Von eigenen Kompositionen Salminger's ist nichts bekannt geworden; es ist aber möglich, dass die ohne Namensangabe in seinen Sammlungen aufgenommenen Tonsätze von ihm herrühren. (?) Seine Verbindungen mit deutschen und aufserdeutschen Tonsetzern müssen

*) Einiges über Salminger's Beziehungen zu den Taufgesinnten findet sich in einer eingehenden Darstellung des Wiedertäufertums in Augsburg aus der Feder des seinerzeitigen Archivars Christian Meyer im ersten Jahrgang, Heft II der Zeitschrift des hist. Vereins für Schwaben und Neuburg. Augsburg 1874.

**) Rechtsgelehrter und Kanzleidirektor in Augsburg, geb. zu Lännitz um 1500, Verfasser einer Schrift: „Vom Preis, Lob und Nutzbarkeit der lieblichen Kunst Musica.“ Augsburg 1540. Von dem später genannten Petrus Massenus lässt sich, da sein Name sonst nirgends zu finden ist, nur mitteilen, was in der Dedikation gesagt wird: P. M. Moderatus Regiae Romanorum à sacra Musica praefectus.

sehr weitreichende und intime gewesen sein; auch mit den Sängern der kaiserlichen Kapelle unterhielt er ununterbrochene Beziehungen. Wer damals ein Sammelwerk edieren wollte, konnte und durfte nicht, wie dies heute in der Regel geschieht, aus 100 schon vorhandenen Sammlungen eine 101te herstellen; er musste sich vielmehr mit den betreffenden Tonsetzern in direkten Verkehr zu setzen wissen und seine Verbindungen, zumeist auf die Achtung sich stützend, in der sein Name stand, mussten sozusagen die ganze musikalische Welt umfassen. Salminger's sehr reichhaltige Kollektionen enthalten Gesänge von niederländischen, französischen und italienischen Komponisten, wie Sätze der besten deutschen Meister. Man mag ihm gerne nachsehen, dass er persönlich auf die Ehren eines Tonsetzers verzichtet hat, im Hinblick auf die Wichtigkeit seiner Arbeiten, die zu den schätzbarsten ihrer Zeit gehören und sehr viele ohne ihn voraussichtlich spurlos verloren gegangene Kompositionen einer sehr wichtigen musikalischen Periode auf unsere Tage gerettet hat. Glücklicherweise haben sich komplette Exemplare seiner schätzbaren Publikationen in Wien, München und Augsburg erhalten. Für die Wertschätzung und das Ansehen, in dem Salminger bei seinen Zeitgenossen stand, sprechen auch die zahlreichen Ehrengedichte, die von hervorragenden Gelehrten und Künstlern (darunter auch Erasmus von Rotterdam) an ihn gerichtet wurden und die sich in seinen Sammlungen vorgedruckt finden. Die eingehende Beschreibung derselben (alle in Augsburg gedruckt) mag man bei A. Schmid: Ott. dei Petrucci, Wien 1845, und R. Eitner: Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. u. 17. Jahrh., Berlin 1877, nachsehen. Hier sei zur nötigen Übersicht nur eine kurze Zusammenstellung der Titel noch angefügt:

1. Selectissimae nec non familiarissime Cantiones, ultra centum . . . Besonder Auſserleſsener, künstlicher, lustiger Gesanng, mancherlay Sprachen mehr dann hundert Stück . . . M. Kriesstein 1540 (105 Motetten und deutsche, französische, niederländische und italienische Lieder zu 2—6 Stimmen).

2. Concentvs octo, sex, quinque & quatuor vocum, omnium iucundissimi nuſpiam antea ſic aediti. Ph. Vlhard 1545. (Dem Augsburger Rat gewidmet. 36 Motetten.)

3. Cantiones septem, sex et quinque vocum. M. Kriesstein 1545. (J. Jac. Fugger von Georg Fröhlich gewidmet. 32 Motetten.)

4. Cantiones selectissimae. Quatuor vocum. Liber primus. Ph. Vlhard 1548. (Dem Hause Fugger gewidmet. 17 Motetten.)

5. Cantiones selectissimae. Quatuor vocum. Liber secundus Ph. Ulhard 1549. (Von P. Massenus, der Königin Marie von Ungarn gewidmet. 11 Motetten von Clemens von Papa.)

Zu Leonhard Lechner.*)

Τί ἐστιν ἀλήθεια.

Neulich stiefs ich im 20. Heft der „Mitteilungen des königlich Sächsischen Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Geschichtsdenkmale" vom Jahre 1870 auch auf eine Arbeit des verstorbenen Prof. M. Fürstenau: „Kurfürst August von Sachsen, Graf Eitel Friedrich von Hohenzollern-Hechingen und der Kapellmeister Leonhard Lechner." (S. 55—69.) In den Monatsheften für Musikgeschichte I. Jahrgang 1869 Nr. 11 und 12 veröffentlichte ich unter der Überschrift: „Leonhard Lechner und sein Streit mit dem Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern im Jahre 1585" einen auf Quellenforschung beruhenden Artikel mit zahlreichen Aktenstücken. Die gleiche Art der Titel machte mich stutzig, und ich beschloss, die Sache zu untersuchen. War jeder von uns beiden von selber auf die Aktenstücke des kgl. Geheimen Staatsarchivs gekommen und hatte die Sache selbständig behandelt? Waren etwa wichtige Nachträge beizubringen gewesen? Leider traf keine der beiden Vermutungen zu. Aber wie? Konnte Fürstenau seine Arbeit, die 1870 erschien, nicht schon vor dem November 1869, vor meinem Aufsatze vollendet haben? Leider ist auch diese dritte Vermutung für den aufmerksamen Leser hinfällig. So blieb denn nur der vierte Fall: Fürstenau kannte den Aufsatz von mir, der ihm ja auch kaum entgehen konnte, da er Mitarbeiter der Monatshefte war, und benutzte ihn unter ehrenwerter Nennung des Namens. Aber er gedenkt seiner Quelle nicht mit einem Worte, ja erregt sogar den Schein, als biete er „gänzlich unbekanntes" dar. Fürstenau hat das öfter so mit meinen Arbeiten gethan, die er entweder gar nicht citiert oder totschweigt. Man vergleiche z. B. den Artikel *Rogier Michael* in der allgemeinen deutschen Biographie, wo alles nach meinen erstmaligen Aktennotizen erzählt, aber nur „*Monatshefte II, 1*" verraten wird.

So nun auch bei Lechner. Ich werde nirgends erwähnt, in allen Punkten zu Grunde gelegt und stellenweise wörtlich ausgeschrieben. Man sehe selbst:

Kade S. 180 (1869).	Fürstenau S. 55 (1870).
Weder von seinen Eltern, noch von seiner Lehr- oder Studienzeit ist uns etwas bekannt. Er selbst bekennt nur in der Vorrede zu seinen Messen von 1584, dass er seit seiner frühesten Jugend der Tonkunst ergeben gewesen sei.	Von der Schule, die er durchlaufen, oder von den Studien, die er getrieben, weifs man nichts. In der Vorrede zu seinen Messen 1584 bemerkt er, dass er von früher Jugend an der Tonkunst gehuldigt habe.

*) Die Redaktion veröffentlicht die folgende Abwehr auf besonderen Wunsch des Herrn Verfassers.

Kade S. 183.	Fürstenau S. 56.
Schon die ersten Arbeiten Lechners erregten die Aufmerksamkeit seiner Kunstgenossen . . . und sie bildeten die erste Veranlassung zu einer Bekanntschaft mit dem Grafen Eitel Friedrich, wie Lechner uns selbst in der Vorrede zu den Messen 1584 erzählt. Der Graf hatte . . . ihn durch seinen Rat und Rechtsanwalt Johann Drezel zu sich auf sein Schloss . . . einladen lassen . . . und reich beschenkt wieder entlassen.	Bereits vor dem Jahre 1584 war Graf Eitel Friedrich aufmerksam auf Lechner geworden, wie dieser selbst in der Dedikation zu seinen Messen 1584, die dem Grafen gewidmet sind, erzählt. Letzterer hatte ihn durch seinen Rat und Rechtsanwalt Johann Drezel an seinen Hof berufen und reich beschenkt wieder entlassen.
Kade S. 185.	Fürstenau S. 57.
. . . , um den Schutz des Herzogs von Würtemberg in dieser verdriefslichen Angelegenheit in Anspruch zu nehmen.	. . . , um . . . dort den Schutz des Herzogs Ludwig von Würtemberg in Anspruch zu nehmen.

Dann folgen die Aktenstücke in genauerer Orthographie, doch alle wie bei mir; es fehlt auffälligerweise aus einem Versehen Fürstenau's nur der Brief Ludwig's von Würtemberg, der in der Beilage VI stehen sollte. Hinzugekommen ist der kleine Brief des Kurfürsten Johann Georg an Kurfürst August, den ich nur auszog. — So lernen wir aus dem ganzen Aufsatze Fürstenau's fast gar nichts Neues hinzu. Meine Arbeit bietet dem Forscher gründlicheres, zuverlässigeres und reicheres Material. Nur die eine Notiz ist wertvoll, dass ein 15st. Psalm „Laudate Dominum" von Lechner im kgl. Finanzarchiv liegt mit der (jüngeren) Aufschrift: „Leonardus Lechnerus Athesinus Wirtembergici Chori Musici (piae memoriae) quondam rector."

Fern sei es von mir, über Tote herzufallen. Das wäre gemein! Der Mann hat genug Verdienste. Aber die Wahrheit, für die wir alle kämpfen, verträgt kein geschlossenes Visier. Und diese galt es neben der Ehre.

Schwerin. **Prof. Dr. Otto Kade.**

Mitteilungen.

* Kleine Nachrichten über *Johannes Stollius*, Kapellmeister zu Weimar (1608). Im 20. Jahrg. der M. f. M. p. 59 und 61 erwähnte ich Kompositionen desselben, darunter eine für 18 Stimmen vom Jahre 1607, deren Originalhds. das K. S. Hauptstaatsarchiv in Dresden besitzt. Weitere Nachforschungen nach Stolle in Weimar sind leider ohne jegliches Ergebnis gewesen. Ich teile daher hier wenigstens noch mit, was obiges Archiv (III, 21, Fol. 18, No. 89, Bll. 140—143) über ihn darbietet. Unterm 1. Mai 1608 lud er den Kurfürsten Christian II. zu Sachsen und dessen Gemahlin Hedwig, geb. Prinzessin zu Dänemark, nebst deren Schwager, Herzog August zu Sachsen, zu seiner am 23. Mai 1608 zu Weimar stattfindenden Hochzeit mit Kaspar Schlevogt's, Bürgers und Ratswagenmeisters verwittweten Tochter, Christine,

ein. Der Kurfürst verordnete hierauf unterm 14. Mai 1608 an seinen Kammermeister, dem Bräutigam einen Becher im Werte von 20 Gulden als Hochzeitsgeschenk zu senden.

Dresden. Theodor Distel.

* Dr. *Hermann Eichborn*, Über das Oktavierungs-Prinzip bei Blechinstrumenten, insbesondere bei Waldhörnern. Musikgeschichtlich-akustische Studie. Leipzig, Paul de Wit. 1889. 8°. 58 Seit. Die Abhandlung ist ein Separatabdruck aus der Zeitschrift für Instrumentenbau, Lpz. bei P. de Wit, auch ein teilweiser Abdruck der Abhandlung „Die Einführung des Horns in die Kunstmusik" (M. f. M. 21, 80). Der Verfasser, praktisch, theoretisch und historisch im Fache der Blechinstrumente vortrefflich bewandert, giebt uns hier ein Bild der Entwickelung der Blechinstrumente, stets vom praktischen Standpunkte aus beurteilt, wie weit die uns überlieferten Abbildungen, die oft die einzige Quelle bilden, überhaupt berücksichtigenswert erscheinen. Beachtenswert und die Fertigkeit der älteren Trompeter erklärend, die wie auf einer Klarinette bis in die dreigestrichene Oktave spielen konnten, ist die auf Seite 25 u. f. sich befindende Erklärung, dass nämlich die Höhe desto leichter anspricht, je mehr sich der Winkel im Mundstück dem Rechteck nähert, je geringer dagegen der Winkel, desto besser sprechen die mittleren und tiefen Töne an. Bei der ersteren Art verliert die Trompete aber völlig ihren Klangcharakter und nähert sich dem Ton einer Klarinette. S. 52 wird die Beobachtung in einem Nachtrage nochmals an einem jüngst aufgefundenen alten Trompetermundstück erörtert.

* Herr *Erich Prieger* hat soeben eine Broschüre veröffentlicht: Echt oder Unecht? Zur Lucas-Passion (scilc. von Seb. Bach.) Berlin, E. F. Conrad. 1889. gr. 8°. 28 Seit. Preis 80 Pf. Die obige Frage beschäftigt schon seit Mendelssohn's Zeit die Bachkenner und sie ist noch bis heute mit für und wider beantwortet worden. Obige Schrift spricht sich ganz entschieden gegen die Autorschaft Bach's aus. Der Verfasser erwägt anfänglich die Gründe derjenigen, welche die Lucas-Passion für echt halten und seine Widerlegung derselben muss man als sehr zutreffend bezeichnen. Nur einer der Beweise sei hier erwähnt, er betrifft die von Bach gebräuchliche Überschrift „J. J." (Jesu Juva), die er, den Verteidigern der Echtheit zufolge, nur auf seinen eigenen Kompositionen gebraucht haben soll. Herr Prieger weist aber S. 24 nach, dass sie sich ebenso auf den Kopieen fremder Werke befindet und zwar auf den 12 Kantaten von Joh. Ludw. Bach (Kgl. Bibl. Berlin) elfmal und die Buchstaben S. D. Gl. sechsmal. Auch Rust giebt in der 1. Liefg. des 11. Jahrganges der Bach-Ausgabe ein Verzeichnis von Kopieen, die mehrfach die Buchstaben J. J. tragen. Der Verfasser giebt zwar zu, dass es sich nicht leugnen lässt, Zeichen Bach'scher Autorschaft scheinbar zu finden (er führt sie einzeln an), erklärt dieselben aber dahin, dass die Komposition entweder von einem Nachahmer Bach's herrühre, oder von einem Schüler, dem Bach die Wege vorschrieb. Dunkel bleibt immer noch der Grund, warum Bach ein Werk abschrieb, welches so grofse Mängel aufweist. Die Broschüre ist reichlich mit Beispielen versehen, die den Beweis liefern, dass Bach so etwas nie geschrieben haben kann. — Ganz besonders erwähnenswert ist der feine rein sachgemäfse Ton, in welchem sich der Verfasser bewegt. Die Gelegenheit war so verführerisch in der bekannten Weise des Berliner Rezensenten-Triumvirats über die Gegner herzufallen, dass es wahrhaft wohlthuend und desto überzeugender wirkt, einen gebildeten nur auf wissenschaftlicher Grundlage sich bewegenden Ausdruck zu finden.

* Herr *Dr. A. Ch. Kalischer* hat in den Hamburger Signalen, einer leider wenig sachgemäßen Musikzeitschrift, eine sehr umfangreiche und auf Quellenstudien beruhende historische Abhandlung über „König Friedrich Wilhelm II. Verdienste um die Musik" veröffentlicht. Derselbe zieht sich leider nach Art der feuilletonistischen Unterhaltungsblätter durch zwölf Nrn. hindurch (Nr. 13—24). Man sollte doch bei der Wahl einer Zeitschrift etwas vorsichtiger handeln, wenn man Arbeiten über historische Quellenstudien veröffentlicht. In der jüngsten Zeit ist obiges Thema mehrfach behandelt worden und wir müssen Herrn Dr. Kalischer den Vorzug einräumen, dass er dasselbe am gründlichsten und ausführlichsten bearbeitet hat. Die Quellen über den Violincellisten und späteren Intendanten *Duport* müssen äußerst sparsam fließen, dass wir auch hier nicht mehr als wie das bereits Bekannte erfahren. Beachtenswert ist auch die Lösung der Frage, wer der von Mirabeau erwähnte „Kalikan" sein kann. (Siehe S. 280 und 290.)

* Herr Dr. *Rob. Hirschfeld* in Wien hat vom österreichischen Unterrichts-Ministerium eine jährliche Unterstützung zugesichert erhalten, um seine historischen Konzerte in Wien, die er schon seit 1884 in Gemeinschaft mit Herrn *F. Köstinger* alljährlich veranstaltet, auch ferner fortsetzen zu können. Bisher wurde jährlich nur ein einziges Konzert zu stande gebracht, vielleicht ermöglicht die Staats-Unterstützung eine öftere Aufführung, denn nur dadurch könnte das Publikum vertrauter mit den alten Meisterwerken werden. Herr Dr. Bohn in Breslau giebt z. B. jährlich drei historische Konzerte und durch sein mannhaftes Vorgehen haben dieselben bereits soviel Boden gewonnen, dass er auf das gebildete Publikum sicher rechnen kann. Das österreichische Unterrichts-Ministerium geht allen anderen Regierungen mit gutem Beispiele voran, denn die Wiederbelebung der alten Kunst bedarf vorläufig noch sehr der Staatsunterstützung, und nur dadurch kann sie wieder lebensfähig werden.

* Der Dresdener Tonkünstler-Verein versendet den 35. Jahresbericht. Seine Mitgliederzahl ist bis auf 623 gestiegen, die Bibliothek hat sich um 83 Nrn. vermehrt und besteht jetzt aus 2117 Werken. Ein Nachtrag zum Hauptkatalog soll in nächster Zeit erscheinen und die seit 1879 angeschafften Werke umfassen. Zum Vorsitzenden ist an Stelle des verstorbenen Moritz Fürstenau Herr *F. Grützmacher* gewählt worden.

* Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg vom 14. Jahrh. bis auf die Gegenwart, von Josef Sittard. Altona und Leipzig. Verlag von A. C. Reher. Pr. geheftet 6 M, elegant geb. 8 M. Erscheint anfangs November. Wir kommen auf das Werk selbst später zu sprechen.

* In Payne's kleiner Partiturausgabe sind soeben 3 Streichquartette von *Karl Ditters von Dittersdorf* erschienen, à 40 Pf.

* „*Ch. A. B. Huth*'s Erklärung des farbigen Notensystems. Mit kleinen Übungsstücken. Beweis, dass ein Spielen nach farbigen Noten in ungeahnt kurzer Zeit, event. in einigen Minuten, sowohl von Spielern wie Nichtspielern zu erlernen ist. Hamburg und Leipzig. Verlag der Aktiengesellschaft, 1888." gr. Fol. Pr. 60 Pf. Es wäre schade, wenn obiger Titel im Gedränge der Zeit verloren ginge. Neben Hoff, Daubitz u. a. Wundermännern verdient Huth unbedingt genannt zu werden. Hübsch sieht so eine farbige Seite aus, man glaubt ein Spielzeug für Kinder vor sich zu haben.

* Camille Vyt in Gent (Gand) hat soeben einen antiquarischen Katalog „Le bouquiniste belge" herausgegeben, der Werke über Musik und Theater älterer bis

neuester Zeit verzeichnet und viel Wertvolles enthält. Der Katalog ist durch jede Buchhandlung unter der Nr. 328 zu beziehen.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig. Septemb. 1889, Nr. 27. *Jos. Lanner*'s Walzer. Gesamtausgabe v. Ed. Kremser, mit Biogr. u. Verz. in 5 Bd. à 5 M. — Kirchenkomp. von *Julius von Beliczay* (neu) auf Subscription. Mit Verz. 17 Nrn. in 4 Liefg. — *Frz. Schubert*'s Oper Fierrabras, Part., Klav.-Ausz. u. Stim. — *Seb. Bach*'s 36. Jhg. Klavierwerke. — *A. E. M. Grétry*'s Werke in P. u. Kl.-A.: Les Evènement imprevus. P. — *Palestrina*'s Werke, Bd. 21, 12. Buch der Messen. — *Frz. Schubert*'s Gesamtausgabe, Tänze, Serie 12. — *Heinr. Schütz*' sämtl. Werke, Bd. 8, Geistl. Chormusik, P. — Aufserdem Anzeige neuer Werke in Musikliteratur und Musikalien. — Volksausgabe u. a.

* In *Moritz Schauenburg*'s Verlage in Lahr ist ein Abreifskalender für 1890 in grofsem Format und bunter Ausstattung erschienen, der neben anderen historischen Notizen auch für je einen Tag die Daten eines berühmten Musikers älterer und neuerer Zeit mitteilt. Am Schlusse des Jahres befindet sich ein Register über die betreffenden Musiker.

* Von *Joh. Zahn*'s Melodieen der deutschen evangel. Kirchenlieder (s. S. 171) ist soeben das 12/13. Heft ausgegeben, welches bis zur 3713. Melodie reicht. — Vom Kataloge in Bologna bleibt die Fortsetzung lange aus. Anfänglich erschien jeden Monat eine Lieferung, jedoch in der letzten Zeit wurde schon ein Vierteljahr daraus und nun sind es bereits 6 Monate seit dem Erscheinen der 5. Liefg.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 7.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Nochmals Johann Buchner und Hans von Constanz.

Seit ich die Bemerkungen zu diesen beiden Autoren in den M. f. M., Seite 141 schrieb, habe ich die betreffende Abhandlung von *Karl Päsler* in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. selbst gelesen. Die Ausführungen des Verfassers haben mich jedoch von der Richtigkeit seiner Annahme, dass beide Orgelmeister identisch seien, noch nicht überzeugen können. Der Verfasser verwickelt sich S. 8 und 9 in erhebliche Schwierigkeiten, und sein Versuch, dieselben zu lösen, befriedigt nicht. Er sieht sich genötigt, einen Interpolator anzunehmen, welcher diejenigen Stellen eingefügt habe, in denen das Fundamentbuch auf Joh. Buchner als einen Gewährsmann sich beruft, oder überhaupt in der dritten Person von ihm redet. Herr Päsler denkt sich hierunter einen musikalisch gebildeten Abschreiber, etwa einen der Söhne Buchner's. Doch wäre zu ergänzen, dass dieser Abschreiber auch klassisch gebildet gewesen sein muss, denn er schreibt, gleich Hans von Constanz, ein verhältnismäfsig gutes Latein. Dass nun ein Mann dieses Bildungsgrades seine Zusätze in so ungeeigneter und missverständlicher Weise angebracht haben sollte, ist kaum glaublich. Er versäumt es, dieselben als solche, als von andrer Hand kommend, irgendwie kenntlich zu machen, so dass es ganz den Anschein hat, als spreche der Verfasser, Hans von Constanz. Oder er hat die Absicht gehabt, seine Bemerkungen in den Context der Abhandlung zu verweben und sie dem Verfasser derselben in den Mund zu legen. Dabei aber fällt er aus der Rolle; er vergisst, wen er sprechen lässt.

Er lässt den Hans von Constanz, d. h. Joh. Buchner, Folgendes sagen (S. 35 u. 36 der Päsler'schen Schrift): „Die Reihenfolge der Stimmen magst du nach deinem Ermessen und nach deiner Gewohnheit anordnen. Hier in unserer Tabulatur soll der Disk. auf Notenlinien geschrieben werden, wird daher naturgemäfs die oberste Stelle einnehmen. Dass dem Disk. zunächst der Bass untergestellt wird, dem Basse der Alt, dem Alt der Tenor, dem Tenor die sonst etwa vorhandenen Stimmen, erscheint auch mir nicht unangemessen. Diese Praxis nämlich befolgte Joh. Buchner als eine gewissermafsen ihm eigentümliche." Dabei kommt also der wunderliche Sinn heraus: „Ich, Joh. Buchner, acceptiere dieses Verfahren von Joh. Buchner." Und nicht nur einmal, sondern dreimal müsste der Interpolator diesen seltsamen Schnitzer gemacht haben; denn auch die beiden anderen Stellen, in denen auf Buchner Bezug genommen wird, ergeben diese üble Logik. Es ist schwerlich anzunehmen, dass ein Kopist, der mehr ist als dies, der den Stoff selbständig beherrscht, der sprachliche Bildung besitzt, nicht imstande sein sollte, sich verständig auszudrücken. Die Entscheidung der Sache wird wesentlich davon abhängen, ob in Constanz einschlagende archivalische Quellen sich auffinden lassen. Falls dieselben ergeben, dass Joh. Buchner und Hans von Constanz verschiedene Männer waren, so sind die betr. Stellen des Fundamentbuches durchaus klar. Sollte es sich herausstellen, dass beide Namen einen und denselben Mann bezeichnen, dann würde es an der Zeit sein, zu versuchen, jene auffallenden Stellen irgendwie erklärlich zu machen. Bei meiner gegenwärtigen räumlichen Entfernung von dem Forschungsgebiete muss ich diese Untersuchung anderen Händen überlassen und mich damit begnügen, die Frage angeregt zu haben.

Julius Richter.

Manuscript mus. theoret. 4°. 57 der kgl. Bibliothek zu Berlin

wird seit Kiesewetter's Nachricht darüber, die sowohl dem Ms. hds. angehängt ist, als 1831 in der Allgemeinen musikalischen Zeitung erschien Arnolt Schlick dem Jüngeren zugeschrieben. Das Ms. trägt keinen Titel, sondern beginnt mit den Worten „Explicatio Compendiosa doctrinis etc. signis musicalibus" . . . Herr Carl Paesler citiert das Ms. in seinem Fundamentbuch von Hans von Constanz (Viertelj. 5, 1 ff.) sehr oft nur mit der kurzen Angabe „A. Schlick jun." und wurde ich dadurch veranlasst, das Ms. selbst einer genaueren

Prüfung zu unterziehen. Kiesewetter schreibt das Ms. dem Arnolt Schlick (anfänglich schreibt er sogar Andreas Schlick) zu, weil zahlreiche Beispiele mit den beiden Buchstaben „A. S.“ gezeichnet sind und da Herr Pölchau, der frühere Besitzer des Ms., unter allen drei Autoren des 16. Jahrhunderts, deren Namen mit A. S. beginnen, nämlich Andreas Sylva, Andreas Schwartz und Arnolt Schlick, dem letzteren den Vorzug giebt, auch Ornithoparchus dem blinden Organisten Arnolt Schlick in Heidelberg 1517 seinen Micrologus widmet, so musste der A. S. durchaus Arnolt Schlick sein. Da aber Pölchau und Kiesewetter nur eine Ausgabe von 1535 des Micrologus kannten und A. Schlick's Hauptthätigkeit in die Jahre 1511 und 1512 fällt (siehe die Abdrucke des Spiegels der Orgelmacher und die Tabulaturen f. Orgel in M. f. M. Jhg. 1), so glaubten wieder andere den Sohn als Verfasser heranziehen zu müssen, von dem wir aber im übrigen weiter nichts kennen als einen Brief, den er an seinen Vater richtete und der den Tabulaturen von 1512 vorgedruckt ist. Kiesewetter spricht von einem Schlick junior nicht. So ist Arnolt Schlick junior auf die merkwürdigste Weise zum Verfasser eines Werkes gelangt, dessen Autorschaft ihm gewiss sehr fern liegt. Die Handschrift selbst ist aufserdem entschieden in die Mitte selbst in die 2te Hälfte des 16. Jahrh. zu setzen und die in der Abhandlung angeführten Theoretiker, die einer älteren Zeit angehören, sind gar nicht mafsgebend für die Zeit der Abfassung derselben. Zieht doch Glarean 1547 den Gafor mit Vorliebe an, dessen Werke von 1480—1518 erschienen. Ferner ist bisher ganz übersehen worden, dass kein einziger Theoretiker dieser Zeit seine eigenen Musikbeispiele mit seinem Namen zeichnet, während er bei fremden nie die Autorangabe vergisst und wenn sie auch nur aus den Anfangsbuchstaben besteht. Mir ist kein einziges Beispiel bekannt, wo dies nicht zuträfe. Selbst Glarean, der selbst zugesteht, dass er kein Tonsetzer ist, sich aber gern zu den „Phonascen“ gerechnet sähe (Seite 174, neue Ausg. S. 127), bemerkt nur ganz bescheiden, dass die folgenden Melodien zu den Oden ein eigener Versuch seien. Obige Buchstaben A. S. können daher den Verfasser der Abhandlung gar nicht bezeichnen. Wer nun dieser A. S. sei, liefse sich nur feststellen, wenn man Tonsätze vergliche, die den oben genannten Autoren bestimmt angehören und mit einem der im Ms. mitgeteilten übereinstimmten. Hierzu gäbe die Bibliographie der Musik-Sammelwerke das Material in die Hand. Um nun diesen von Pölchau und Kiesewetter angebahnten Irrtum zu vermeiden, wäre es unbedingt notwendig das Ms. künftig nur mit seiner Bibliotheksnummer, die ich

an den Kopf dieses Artikels gesetzt habe, zu bezeichnen und nicht mit A. Schlick jun.

Rob. Eitner.

Die Leipziger Stadtpfeifer.

(Mitgeteilt von **Dr. R. Kade** in Leipzig.)

Das älteste ständige Musikchor in Leipzig waren die Ratspfeifer oder Stadtpfeifer. Zu welcher Zeit dieses Institut eingerichtet worden ist, lässt sich mit voller Sicherheit angeben, es geschah 1479. In diesem Jahre findet sich im Leipziger Ratsbuch folgender Eintrag: „Uf sonnabendt nach Kiliani (10. Juli) anno 1479 haben alle drey rete eintrechtiglich zu eren der stadt und allen bürgern zu nutz und frommen zu spielleuten und dynern ufgenommen meister *Hansen Nagel* mit zweyen seinen sönen, und haben im zu jarsolde geredt und zugesagt ierlich 40 alte schog zu gaben und ydem (= item) eyn hofegewant gleich den reitenden Knechten, und yn gesatzt, das sie von keynem bürger, deme sie zu seyner wirtschaft (= hochzeit) ader andern seynen eren pfieffen werden, nicht obir 40 groschen fordern und nehmen sollen, und wo sie gemeynen bürgern und armen leiten pfieffen würden, von den sollen sie nicht mehr haben, widder (weder) herberge noch holtzgeldt, auch umbe das nawe Jahr zu keynem bürger gehen ungeverlich (= unverbrüchlich). Das haben sie dem Rate also zu halden auch geredt und gelobt und die wapen (= Stadtwappen), die yn der rat wil machen lassen, sollen sie dem rate widder antworten, wanne sie von des rats dinste scheiden werden.“

Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurde jedoch zu den ursprünglichen 3 Ratspfeifern ein vierter hinzugenommen, auch wurde ihnen allen freie Wohnung gegeben, und dafür ihr bisheriger Lohn etwas verkürzt und da sie sich fortwährend Vorschuss „uff ihren Solt“ geholt hatten, so wurde von 1499 die Einrichtung getroffen, ihnen ihren Lohn wöchentlich auszuzahlen. Seit diesem Jahre sind regelmäßsig in den Stadtkassenrechnungen 40 Groschen wöchentlich für die 4 Ratspfeifer gebucht. Erst unter dem Bürgermeister Lotter, 1556, wurde der Gehalt von 10 auf 12 Groschen erhöht und von 1597 an bekamen die Pfeifer wöchentlich 15, von 1599 an sogar 18 Groschen. Bei dieser Einrichtung blieb es aber dann das ganze 17. Jahrhundert hindurch und weit bis in das 18. hinein. Erst 1738 erscheinen die „Kunstgeiger“. Bei ihrem Antritt hatten die Pfeifer einen Eid zu leisten, der uns zwar erst aus dem Jahre 1613 erhalten

ist, der aber doch auf eine viel ältere Zeit zurückzugehen scheint. Er lautet: „Dem Dienst, darzu ich mich begeben hab, dem will ich getreulich und vleissig vorstehen, des Rathes Ehren fördern, und Schaden, ob ich den erfahren würde, melden, warnen und offenbahren, der Musica in der Kirchen, sowohl dem Abeblasen von dem Rathhause vleissig abwarten, diejenigen so mich und meine Gesellen zu Ehren, es sei auf Wirthschaften oder Gastereien erfordern, mit dem Lohn nicht übersetzen, sondern an dem, was verordnet, begnügen und im Auffwarten mich willig und unverdrossen erfinden lassen. Treulich und ungefehrlich, als mir Gott helfe."

Das Abblasen vom Turm wurde im August 1599 eingeführt, nachdem bei einer Renovation des Rathauses der noch jetzt bestehende eiserne Austritt zu diesem Zwecke angebracht worden war.

Leipzig konnte stolz sein auf diese 4 Stadtpfeifer. Die Hauptstadt Dresden begnügte sich bis 1572 mit einem einzigen Stadtmusikanten, dem „Kreuztürmer". Zu gröſseren Festlichkeiten, wie zur Johannisprocession, lieſs der Dresdener Rat wiederholt die Leipziger kommen. In den Dresdener Stadtrechnungen findet sich 1522 die Notiz: „42 groschen den Pfeifern von Leipzig geschänkt uf des Schössers Hochzeit, dass sie vor dem Sacrament gepfiffen." Die Leipziger Akten bergen noch reiches Material.

Einige Dokumente über die englischen Instrumentisten.

1. Königl. Sächs. Geheim. Staatsarchiv. Copial 535.

„An Hansen Thilo, Hausvogt. Lieber Getreuer. Unser gnädigster Befehlich ist, du wollest unsern Englischen Instrumentisten von unsertwegen auferlegen, sich alsbald nach deiner Anmeldung mit ihren Instrumenten anhero bei Tags und Nachts zu uns zu begeben und die Trauerkleider, so wir ihnen machen lassen, mitzubringen, damit sie allhier darinnen aufwarten können, und damit sie der Fuhre halber nicht gehindert werden, wollest du ihnen unsrer Kutscher einen, so die Sachen pflegen zu führen, welcher unter denselben am besten fortkommen kann, verordnen, der sie bis gegen der Gasse führe bei Tags und Nachts; allda sie zu ihrer Ankunft Ambtsfuhre bekommen werden, auch demselben Kutscher befehlen, dass er nach ihrer Ankunft gegen der Gasse folgenden Tages vollendts ledig hereinfahren soll und solches alles dermassen mit Fleiss bestellen, damit berührte

Instrumentisten je eher, je besser allhier sein mögen. Berlin, den 25. Oktober. anno 1586.

2. Ebenda. Copial. 535.

An Se. Königl. Majestät zu Dänemark. Ew. Königl. Majestät Einspänniger, welchen sie den Engländischen Instrumentisten zugeordnet, hat uns Ew. K. M. Schreiben, zu einer Ankunft bei uns zu recht überantworten lassen. Dass nun Ew. K. M. uns auf unser freundlich Bitten uns nicht allein diese Instrumentisten freundlich haben zukommen, sondern sich auch mit denselben zuvor uff eine gewisse Unterhaltung vergleichen und ihrer Abfertigung halber so fleissige Vorsehung haben thun lassen und also derhalben sich so oft und vielmals unserthalben bemühet, dessen thun wir uns gegen Ew. K. M. ganz dienstlich und freundlich bedanken. Weidenheim, d. 19. Oktob. anno 1586.

Dazu vergleiche Siebenkees, Materialien zur Nürnbergischen Geschichte: „1612, d. 20.—23. Oktober haben etzliche Englender des Landgrafen zu Kassel bestellte Komedianten“ etc... Engelländische Komedianten spielten im Mai 1597 während 7 Tagen am Hofe zu Stuttgart und erhielten 300 Gulden. Im Jahre 1603 übersandte Königin Elisabeth von England dem Herzoge Friedrich von Würtemberg durch ihren Gesandten Spencer den Hosenbandorden, der eine „Gesellschaft ausgezeichneter englischer Musiker, Komedianten, Tragoeden und Histrionen“ mitbrachte unter denen auch der Sage nach der Dichter des Sommernachtstraumes sich befunden habe. Vgl. Adolph Palm, Briefe aus der Bretterwelt zur Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters. Stuttgart 1881.

R. Kade.

Zur Totenliste 1888.

Zusätze und Verbesserungen von **Ed. Friese** und **C. Lüstner.**

Brzowski, Jos., Nestor der polnischen Komponisten, geb. 1805, st. 8. Nov. in Warschau. (N. Z. f. M. 1889, 10. — Siehe auch Schumann's gesammelte Schriften II.)

Cabu, Edmond, geb. 1832, nicht 1843. (Guide 329.)

Conte, Jean, nicht **Conté.**

Greith, Karl, ist zu streichen, da er schon 1887 starb, siehe M. f. M. 20, 115.

Herold, Rudolf, st. in St. Francisco, nicht in Philadelphia. (Guide 218. — Signale 647.)

Lyschine, Gregor, geb. 23. April 1854 in St. Petersburg, st. 27. Juni ebd. (Nekrolog in Mus. Rundschau No. 29/30.)

Meyer, Pater Ambrosius, Organist an der Stiftskirche zu Luzern, st. 21. August ebd. (Wochenbl. 71. — Signale 106. — Lessmann 99 von 1889.

Parlow, Albert, Militärmusikdirektor, geb. 23. Dez. 1823 zu Torgelow, st. 27. Juli zu Wiesbaden. Der im Jahrg. 16, 111 aufgeführte **Wilhelm Parlow** war sein Bruder und ebenfalls Militärmusikdirektor (Mitteilung seiner in Wiesbaden verheirateten Tochter).

Reed, Thomas German, Sänger, Dirigent und ausgezeichneter Pianist (siehe Riemann's Lex.), st. 21. Febr. in St. Croix (Surrey). N. Z. f. M. 234.

Sachs, Julius, ist zu streichen, da er schon 1887 st. und in M. f. M. 20, 131 verzeichnet ist.

Schubiger, Anselm, Mönch in St. Einsiedeln in der Schweiz, der bekannte Musikhistoriker, st. dort am 14. März.

Schwaiger, Ernst, Liederkomponist, schrieb auch die Oper: Die letzten Tage von Pompeji, Dirigent eines Gesangvereins in München, st. daselbst am 14. Okt. (Musik. Tagesfragen No. 8.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

14. Collectio musices organicae ex operibus Hieronymi Frescobaldi Ferrarensis (nat. 1583 + 1644) quondam Organistae ad S. Petrum Romae. Sammlung von Orgelstücken... Herausgegeben von Fr. X. Haberl. Leipzig u. Brüssel, Breitkopf & Härtel. Preis 10 M. hoch fol. X und 99 Seiten nebst Portrait Fr.'s.

Der Herausgeber hat ganz recht, wenn er im Vorworte behauptet dass alle neueren Ausgaben der Orgelwerke Frescobaldi's bisher ungenügend waren, um ihn ganz zu kennen und zu beurteilen. Wenn man die vorliegende Sammlung von 68 Tonsätzen in den manigfaltigsten Charakteren studiert hat, so muss man dem Herausgeber völlig beistimmen, wenn er die Kompositionen Fr.'s als bedeutend und epochemachend bezeichnet und ihn ebenbürtig eines Seb. Bach's hält. Auch Fr. kann neben zarten und weichen Tonsätzen mächtig in die Harmonien greifen und oft so herbe und hart werden, dass man eine Zeit bedarf, um die Schönheiten seiner Erfindungskraft nach und nach zu fassen. Schwer ist es allerdings seinen weit ausgesponnenen Sätzen bis zum Schlusse zu folgen, denn sie wollen oft kein Ende nehmen und so sehr man die Kunst bewundern muss, das Herz bleibt kalt. Besonders anmutig sind seine kleinen Sätze. Ich greife nur die Toccata No. 19 heraus und erfreue mich an der Schmiegsamkeit

der Stimmenführung und den edlen Motiven. Das Vorwort bietet noch zwei Punkte, die einer Widerlegung bedürfen. Gleich im ersten Absatze sagt Herr Haberl, dass wir von älteren Orgelkompositionen kaum dreifsig Seiten in moderner Entzifferung besitzen. Das ist nicht ganz richtig. Das Orgelbuch von Schlick von 1511 umfasst 21 Seiten, Paumann's Orgelstücke 43 Seiten, das Buxheimer Orgelbuch 111 Seiten, das Orgelbuch von Joh. Buchner 94 Seiten, die Sammlung Sweelinck'scher Orgelstücke 51 Seiten, Ritter giebt 230 Seiten und unzählig sind diejenigen, die sich verstreut in diesem und jenem Werke finden, wie in Winterfeld's Gabrieli, in den Monatsheften, in biographischen und musikhistorischen Werken. Der zweite Punkt betrifft die Äufserung auf S. VIII, „dass Frescobaldi hier zum erstenmale in der Geschichte des Orgelspieles mit Variationen hervortritt". Sweelinck läuft ihm den Rang gut um 25 Jahre ab. Auch wendet er die Form nicht nur vorübergehend an, sondern mit besonderer Vorliebe, was uns besonders seine zahlreichen Schüler beweisen. Auch er verwendet die Rhythmik, Taktveränderungen, Synkopen, Triolen u. s. w. als Hilfsmittel, um dem Thema neuen Reiz zu verleihen. Im übrigen ist aber Fr. grofsartiger veranlagt als Sweelinck, verfügt auch bereits über ganz andere Hilfsmittel als Sweelinck, der noch im 16. Jh. seine Ausbildung empfangen hatte und sich die Wege erst bahnen musste.

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1888.

Einnahme	1288,50 M
Ausgabe	1234,08 M

Spezialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge. Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 50 Mark und S. A. E. Hagen 5 Mark	796,00 M
Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	492.50 M
Summa	1288,50 M
b) Ausgabe: Buchdruck	708,82 M
Papier	72,50 M
Notendruck nebst Papier	145,12 M
Feuerversicherung, Circular, Buchbinder, Utensilien	21,10 M
Verwaltung, Post etc.	210,96 M
Mehrausgabe aus dem Jahre 1887	75,58 M
Summa	1234,08 M
c) Überschuss	54,42 M

Templin (U.-M.), im Oktober 1889.

Rob. Eitner,
Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* Das 3. Vierteljahr der Vierteljahrsschrift, herausgegebeben von F. Chrysander, Ph. Spitta und Guido Adler (Lpz., Breitkopf & Härtel) enthält recht wertvolle Aufsätze, besonders der biographische Artikel Marco da Gagliano von Dr. *Emil Vogel* und „Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter" von *Ph. Spitta* verdienen eine besondere Beachtung. Ebenso ist die Entdeckung des belgischen Benediktiners, Dom Germain Morin, dass *Guido von Arezzo* ein Franzose ist und eigentlich *Guido de Sancto Mauro* sich nannte, höchst wertvoll, wenn sie auch noch der weiteren Untersuchung bedarf. Heinrich Reimann's Artikel „Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik" gehört ins spekulative Fach der Wissenschaft, welches mehr den Mathematiker als Historiker anzieht. Alle die Abhandlungen über außereuropäische Musik bringen uns nicht weiter als über die Grundgesetze der Tonfolge und Tonart. Über die Musik-Ausübung dagegen selbst wissen wir entweder auch nicht die kleinste Nachricht zu geben, oder sie ist so unentwickelt, dass es sich nicht verlohnt näher darauf einzugehen. Dennoch hat das undankbare Feld für manchen Gelehrten eine besondere Anziehung und wir erhalten jahraus jahrein eine gelehrte Abhandlung über die andere, und fast scheint es als wenn das Feld unerschöpflich wäre. Man bewundert den Scharfsinn der Verfasser und bedauert, ihn nicht auf etwas Wertvolleres verwendet zu sehen.

* Herr *Johannes Schreyer* in Dresden hat einen Band Orgelkompositionen von *Joh. Seb. Bach* herausgegeben, die jungen Orgelspielern eine methodische Anleitung zum Studium der Orgelkompositionen Bach's geben soll. Dieselben sind mit Angabe des Fingersatzes, der Pedalapplikatur, des Tempo, der rhythmischen Konstruktion und soweit dies möglich ist mit der Registrierung versehen. Sie bestehen aus Choralbearbeitungen, 2 Sonaten, 2 Präludien mit Fugen, 1 Fuge und 1 Toccata. Die Auswahl ist eine ganz vorzügliche und entspricht ihrem Zwecke nach allen Seiten hin. Sie ist durch Fr. Hofmeister in Leipzig zu beziehen.

* Richard Wagner und die deutsche Sage. Von Dr. J. Nover in Mainz. In Virchow's und von Holtzendorff's Sammlg. gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Neue Folge, 3. Serie, Heft 68. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei A. G. 1889. 8⁰. 42 Seiten. Man könnte die Arbeit eine poetische Biographie nennen, so schwelgt der Verfasser in gehobener Stimmung. Stände nicht vor dem Namen desselben der Titel „Dr.", so wäre man geneigt eine Dame als Verfasserin zu vermuten und zwar in der Farbe wie die Elise Polko.

* Die Plainsong and Mediaeval music society in London hat für ihre Mitglieder für 1888/89 eine Anzahl hds. Antiphonale, Breviare, Graduale, Missale u. a. auf photolithographischem Wege herstellen lassen und bietet den Bd. von 18 Nrn. zur Subskription mit 20 M an, zu beziehen durch Mrs. J. Masters & Co., 78 New Bondstreet in London W. Die umgedruckten Hds. sind aus dem 10.—13. Jh. und enthalten auch das Enchiridion vel musica enchiriadis, welches einst Hucbald zugeschrieben wurde, nach der Hds. des british Museum's, Cod. Arund. 77. Der Herr Herausgeber der Hds., Herr H. B. Briggs in London, schreibt sie heute noch Hucbald zu. Die von deutscher Seite unternommenen Untersuchungen sind also noch nicht bis nach England gedrungen. Für den Fachmann und Liebhaber hat die Veröffentlichung aber auf alle Fälle einen grofsen Wert.

* Ein Engländer Namens Augustus Hughes-Hughes in London hat 43 historische Programme zusammengestellt und sie in der splendidesten Weise drucken

lassen (London, printed by Arliss Andrews. 1889. 8°.). Sie umfassen die Zeit von 550 bis 1886 und stellen Gesangs- und Instrumentalwerke der verschiedenen europäischen Kulturstaaten chronologisch zusammen. Eine grofse Belesenheit und Literaturkenntnis kann man dem Verfasser nicht absprechen. Er hätte nur stets hinzufügen müssen, woher die betreffende Komposition zu erlangen ist. Ob er aber sein Wissen nicht etwa aus dem Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke entlehnt hat, bedürfte noch der Untersuchung.

* Boll's Musikalischer Haus- und Familienkalender 1890. Herausgegeben von Franz Huldschinsky. Verlag von R. Boll in Berlin. 4°. Preis 1 M. Aufser dem Kalendarium, welches schon mit Geburtsdaten von Musikern versehen ist, bringt der Kalender Biographien, Berichte und Erzählungen, Facsimile, Porträts, Tonsätze in buntem Gemisch, Gutes und Schlechtes, wie es eben die Welt liebt. Für jeden etwas. Wer aufserdem noch 300 M verdienen will, schreibe eine Gavotte „im Klavier-Arrangement" (?) und sende sie bis zum 1. März 1890 an die Verlagshandlung in bekanntem Preisbewerbungsverschluss. Mehr kann man von einem Kalender nicht verlangen.

* Im Laufe des Monats December erscheint im Buchhandel: Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts der breslauer Stadtbibliothek, beschrieben von Dr. *Emil Bohn*. Breslau, Julius Heinauer. gr. 8°. c. 450 Seiten. Den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung wird das Werk bei Einsendung von 11 M unter Streifband zugesendet.

Breslau, Kirchstr. 27, Dr. E. Bohn.

* *Leo Liepmannssohn*. Antiquariat in Berlin W. 63 Charlottenstr. I, Katalog 79. Musikliteratur. Letzte Erwerbungen. 229 Nrn., darunter die Abteilung: „Violine und Seiteninstrumente". Eine sehr wertvolle Sammlung.

* Mit diesem Hefte schliefst der 21. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des Januars 1890 an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft einzusenden. Der 18. Jahrg. der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke bringt den Schluss zu Glarean's Dodecachord von 1547, welcher nun in 3 Jahrgängen vollendet und zum Ladenpreise für 36 M netto zu beziehen ist. Der Subskriptionspreis für die älteren Subskribenten beträgt 9 M, für neu eintretende anfänglich 15 M. Näheres teilt der Unterzeichnete mit.

Templin (U.-M.). *Rob. Eitner*.

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Titel und Register zu den Monatsheften 1889. 2. Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bogen 8. Fortsetzung im nächsten Jahrgange.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Namen- und Sachregister.

Fehlerverbesserung und Zusätze.

S. 71 ist beim Reindruck die 1. Zeile aus Versehen die 1. Zeile von S. 72 geworden; man setze die Worte „und den Komponisten kennen werde. Wenn also schon beim singenden Publikum" auf S. 71, 1. Zeile.

S. 73 füge noch zu 1563 das sixtinische Archiv in Rom als Besitzer der Motetten hinzu.

S. 73, 2. Z. lies Decanenda statt De Canenda.

S. 74, 1. Z. lies 16. 2. pars.

S. 74, 4. Z. „Tantum ergo" ist der 2. Tl. vom vorhergehenden Gesange.

S. 75. Wie ich richtig vermutete ist das Buch Madrigale von 1565 unvollständig, nach Herrn Dr. Vogel's Angabe fehlen noch die Madrigale:

22. Qual hor rivolgo (2. p. Ma pur in te).
23. Non è lasso.
24. Convien ch' ovunque.

Dadurch muss es dann in der Ausgabe von 1569 heifsen nur um „Dalle belle contrade p. 17" vermehrt.

S. 88 lies im Inhaltsanzeiger der Madrigale bei No. 5, 2. p. l'uccidete; bei No. 13, 2. p. E s' indi und No. 17 v'allontanate.

MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

22. JAHRGANG.

1890.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.



LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichnis.

Beilage:

Katalog der Musik-Sammlang der Kgl. öffentl. Bibliothek in Dresden. (Schluss.)

(cat end of volume)

Ehren- und korrespondierendes Mitglied.

Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Fr. J. Battlogg, Expositus in Gurtis.
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
H. Benrath, Redakt. d. Hbg. Korresp., Hamburg.
Rich. Bertling, Verlagsbuchh. u. Antiquariat in Dresden.
Rev. H. Bewerunge. Meynooth (Irland).
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Everdingen b. Utrecht.
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. Boecker, Pfarrer in Fischeln.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Georg Bratfisch, Frankfurt a/M.
Dr. W. Braune, Prof., Giessen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Possenhofen in Bayern.
Dr. Im. Faisst, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M
Th. Graff, Pforzheim.
Franz Xaver Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.
Dr. Rob. Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinský, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin i. M.
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.
Oswald Koller, Prof. in Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus, Baron, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frh. v. Liliencron, Klosterpropst, Schleswig.
G. S. L. Löhr, Southsea (England).
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maaſs, Charlottenburg b. Berlin.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Freiherr von Mettingh, Nürnberg.
Therese von Miltitz, Bonn.
H. P. Jos. Moonen, Venlo (Holland).
Ismar Mühsam, Berlin.
Dr. Hans Müller, Berlin.
Dr. W. Nagel, Zürich.
Fr. Niecks, Dumfries (Schottland).
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstadt i. W.
H. Pardall, Wolfenbüttel.
Albert Quantz, Göttingen.
Ernst Julius Richter, Pastor in Amerika.
Dr. Hugo Riemann, Sondershausen.
Giulio Roberti, Turin (Italien).
F. Rödelberg, Dir. d. Cäcil.-Ver., Kaiserslautern.
Paul Runge, Colmar i. Els.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer, im Haag.
Jos. Schildknecht, Hitzkirch (Schweiz).
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister, Augsburg.
Otto Schmid, Dresden.
Johannes Schreyer, Dresden.
Rich. Schumacher, Berlin.
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
F. Simrock, Berlin.
Jos. Sittard, Hamburg.
F. Z. Skuherský, Direktor, Prag.
Dr. H. Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, London.
Hugo Steinitz, Breslau.
C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.
Fr. Stöber, Santiago (Chile).
Reinhold Succo, Musikdirektor, Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Universitäts-Bibliothek in Straſsburg.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Dr. Emil Vogel, Berlin.
C. Walter, Biberach a./Rh.
W. Jos. v. Wasielewski, Blankenburg i. H.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B.
Jacob Wüst, Stiftskaplan und Chordirekt., Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.

Rob. Eitner in Templin (U.-M.), Sekretär der Gesellschaft.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Die soziale Stellung der Musiker im 18. Jahrh.

Man ist so gern geneigt die gesellschaftliche Stellung derselben gleich der eines Bedienten darzustellen. Allerdings, wer sich gegen eine bedientenhafte Behandlung damals nicht energisch wehrte und wem die Natur nicht eine achtunggebietende Persönlichkeit verliehen hatte, dem war das Los beschieden, zeitlebens als Kammerdiener behandelt zu werden. (Gar mancher Musiker weiſs sich heute auch keine höhere gesellschaftliche Stellung zu verschaffen.) Wenn man aber glaubt, dass dies das Los des Musikers damals durchweg war, so ist man sehr im Irrtum. Gluck, Mozart, Carl Ditters (v. Dittersdorf), Quantz, Graun, Kirnberger, Reichardt und viele andere verstanden es sehr wohl dem Adel gegenüber ihre Stellung zu wahren und sich ihnen als gottbegnadete Künstler gleich zu stellen. Haydn lernte diese Kunst allerdings erst in späterem Alter, genoss sie dann aber auch in erhöhtem Maſse. Man darf die Anrede mit Er, welche einst gebräuchlich war, nicht als einen Grad von Erniedrigung ansehen. Sie bildete ein Mittelglied zwischen dem Du und Sie und jeder höher Gestellte redete den unter ihm Stehenden mit Er an: So der Vater seinen Sohn, sobald er ins Leben eintrat, der höhere Beamte seine Unterbeamten, und die Anrede mit Sie war nur bei gleich hochgestellten Personen üblich. Redete doch der einstige Oberbibliothekar an der Kgl. Bibliothek zu Berlin, der Geheimerat Pertz, noch in dem Anfange der 50er Jahre unsers Jahrhunderts jeden jungen Mann mit Er an. Man findet in unseren musikhistorischen Werken

neueren Datums dies Thema oft in recht einseitiger Weise besprochen und eine Darstellung, als wenn der Künstler damals sich seiner Menschenwürde völlig unbewusst gewesen wäre. Es wird hierbei so gern die Selbstbiographie Dittersdorf's angeführt, um die damalige gesellschaftliche Stellung des Musikers zu kennzeichnen, jedoch entweder aus Flüchtigkeit oder absichtlich der Wortlaut der Dittersdorfschen Darstellung verdreht, denn sie sagt gerade das Gegenteil von dem, was bewiesen werden soll. S. 127 schreibt nämlich Dittersdorf in seiner Selbstbiographie (ediert von Karl Spazier, Lpz. 1801, Br. & H.), als ihn der neuerwählte Theater-Intendant zu Wien, Graf von Spork, mit *Er* anredete: „Mir fuhr das Er gewaltig vor den Kopf. Ew. Excellenz halten mir zu Gnade, antwortete ich, ich weifs nicht wie ich dazu komme, dass Sie mich *Er* heifsen. Ich habe öfters die Ehre gehabt, bei Ew. Exc. Vorfahr u. andern Ksl. Geh. Räthen zu speisen, u. keiner von ihnen hat mich *Er* geheifsen. So eine Herabsetzung bin ich nicht gewohnt und beleidigt mich." Ditters war damals noch ein junger Mann von 25 Jahren. Und S. 150, als er zum Bischof von Grofswardein kam, nachdem der Prinz von Hildburghausen, der ihn erziehen liefs und wie einen Sohn behandelt hatte, gestorben war, an dem Bischof abermals einen väterlich gesinnten Freund fand: „Ich bitte Ew. Excellenz noch um eine Gnade: dass mich Ew. Exc. statt *Sie, Du* nennen. Ich bin von meinem vormaligen Herrn, dem Prinzen von Hildburghausen, der Vaterstelle bei mir vertrat, so gewohnt, und da Sie nunmehr so väterlich zu mir handeln, so bitte ich um diese Gnade. Worauf der Bischof nach einigem Besinnen antwortet: da Du mich zu deinem Vater haben willst, so wirst Du mir auch erlauben, dass ich Dich als meinen Sohn betrachte. Dabei trocknete er sich die Thränen, die aus seinen Augen hervorquollen." Hieraus die bedientenartige Stellung der Musiker im 18. Jahrh. zu folgern, weil D. um das Du bittet, „er wäre das so gewohnt", ist doch lächerlich. Aber die Herrn Musikhistoriker gewissen Ranges reifsen einzelne Sätze aus dem Zusammenhange, um ihre eigenen falschen Vorstellungen mit Beweisen zu belegen, und führen Andere dadurch irre. **Rob. Eitner.**

Eine Bittschrift Georg Caspar Schürmann's.

An
E. Hoch Edl. Hochw. Raht der Stadt
Braunschweig
gerichtete unterdienstl. Bitte
pro
salvo conductu speciali & communicatione actorum & termino ad deducendam innocentiam simul cum subsidial. ad conquirendam probationem idoneam pp.
(?)
Georg Caspar Schürmann
Supplicanten.

Hoch und Wohl Edle, Veste, Hochgelahrte Hoch und Wohlweise Grofsgünstig Hochgeehrte Herren.

Ew. Hoch und Woll Edl. Herr. werde gemüfsiget, mit diesen unterdienstl. vorzustellen, wie dafs neulicher Zeit, alfs Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Braunschweig Lüneburg meine Wenigkeit nebst anderen virtuosen aus Hamburg zur execution dasiger operen beruffen lassen, es sich in der Zurückreise begeben, dass da ich nebst andern meinen Platz bey Monsr Vogel auf dem Wagen eingenommen, wegen vorgefallenen Aufenthalt aber wieder abgestiegen, und an den genommenen Ohrt meinen Mantel liegen lassen, im wiederkehren befunden, dass einer von unserer Gesellschaft nahmens Johann Harder Möller sich auff meine Stelle gesetzet, deshalben dawieder, doch mit allem Glimpff protestiret und ihm ersuchet, weil diese Stelle bereits occupiret, Er sich an einen andern Ohrt zu setzen belieben möchte; weil aber gedachter Möller mir zur Antwort gegeben, Er achtete das nicht, und demnach darsitzen bleiben wolte, und wieder alles mein Einreden obstinate bey seinen Vorsatz verharret, so habe so wol auf Zureden der Compagnie, dass Er bekannt gerne Händel anzufangen, alfs auch ohndem aus Liebe zum Frieden diesen Menschen gutwillig gewichen und mich auf einen andern Ohrt gesetzet, und bescheidentlich denselben in Beyseyn der andern zu verstehen geben, dass Ihm diese stelle gerne von Anfang an gelassen, wenn solches nur gewusst, und mit Höfflichkeit von ihm darumb weere angesprochen worden, und darauff weiter nichts arges denkend mit der Compagnie, fortgereyset. Alfs wir aber etwas ferne der guten Stadt Braunschweig nahe beym Gericht ankommen, begehret der Möller, dass der Fuhrmann still halten und Ihm absteigen lassen möge, und anfangs seinen Behurff

verrichtet, nachmals mich zu sich hinuntergefodert, sagende, Er holte (?) hier etwas mit mir zu strechen (?), ob ich nun wol vom Wagen nicht abtreten, und lieber ctra die Erbarkeit pecciren wollen, und s. v. meine affaire auff dem Wagen bleibend verrichtet, so habe dennoch auf anreden der Mitreisenden, und durch nachgeben den Möller abermahl zur raiſon zu bringen, wieder willen zum absteigen resolviren müssen, gantz keiner Gefährlichkeit aber dabey vermuthen gewesen, so bald aber vom Wagen kommen, unvermuthlich wahrnehmen müssen, dass der Moller vom Leder gezogen, und mich biſs an den Wagen forciret, ebenfalſs zum Degen gegriffen, und hinwieder, mein Leben zu salviren eine rechtmäſsige Nothwehr zu gebrauchen, worüber leyder durch einen unglücklichen Stoſs der Moller sein Leben verlohren und Gott gebe, Selig eingebüsset hat.

(Es folgen hier längere juristische Erörterungen über die Notwehr, zuletzt das) ... unterdienstliche Suchen und Bitten ... über diese mir abgezwungene Nothwehr Urthel und Recht ergehen zu lassen ... Welche sonderbare mildrichterliche Vertheydigung der Unschuld der groſse Richter mit vielen Seegen an Sie und ihre Nachkommen reichlich vergelten wird, dem ich tag und nacht inbrünstig darumb und umb Vergebung meiner Sünden anruffen und Lebenslang verbleiben wil

Ew. Hoch u. Woll Edl. Herr. und Groſse (?)

Dienstschuldigster Knecht

Georg Caspar Schürmann.

(Es liegt bei:)
Super qualitate Vulneris
latum Judicium
Domini Physici
Br. 29. Aug. 1697

Vorstehendes Dokument ist mir im städtischen Archive zu Braunschweig vom Archivar, Herrn Professor Dr. Hänselmann freundlichst mitgeteilt worden. Nur die Unterschrift rührt von Schürmann her; sie zeigt indess bereits die festen, etwas gespreizten Züge seiner späteren Handschrift.

Daſs Schürmann 1697 an den Braunschweigischen Hof gekommen, war bekannt; eine Rückkehr nach Hamburg finde ich dagegen nirgends erwähnt. Zunächst wird die Fortsetzung und auch die Wiederaufnahme der Reise, die so verhängnisvoll begonnen, wohl gerichtlich verhindert worden sein und vielleicht ist der mitgetheilte Vorfall gar der Anlass dazu gewesen, dass aus dem kurzen Gastspiel zur Zeit der Sommermesse alsbald ein dauernder Dienst hervorgegangen ist.

Ob Schürmann, dessen Lebensumstände leider sehr im Dunkel liegen, damals wirklich noch „Altist“ gewesen ist? Jene That, die doch immerhin die Führung eines Degens voraussetzen lässt, ebenso das Verhalten Möllers und der andern Mitreisenden dürfte die Annahme eines so jugendlichen Alters nahezu ausschliefsen, auch hätte dann der Verfasser der Bittschrift die Verwertung eines daraus herzuleitenden Milderungsgrundes schwerlich sich entgehen lassen. Andererseits freilich scheint auch die Angabe, nach welcher Schürmann im Jahre 1665 geboren sein soll, wenig glaubwürdig zu sein.

Dr. **Hans Sommer**.

Die Tonkunst der Babylonier und Assyrer.

Von **Konrad Neefe**.

Sowenig wir auch bisher durch die in den Ruinen der Stadt Niniveh aufgefundenen Palast-Skulpturen und Keilschrift-Fragmente aus der Bibliothek des Königs Assurbanipal über die musikalische Kultur bei den alten Babyloniern (Chaldäern) und Assyrern im Besonderen Aufschluss erhalten, indem sie sich bislang über das Tonsystem dieser Kulturvölker völlig ausgeschwiegen haben und auch menschlicher Berechnung nach für alle Zeiten ausschweigen werden, so will es uns doch scheinen, als ob jene Momente — die Skulpturen und Keilschrifttexte — geeignet wären, wenigstens ein annäherndes Bild von dem Charakter ihrer Tonkunst zu geben.

Wenn nun schon den Fachmann das Ergebnis der nachstehenden Untersuchung nicht zu befriedigen vermag, so dürfte doch jeder Versuch, über diese terra incognita, an der Hand des von der Assyriologie zur Zeit gebotenen Materials, einige Lichtstrahlen zu werfen, des Dankes wert sein.

Dem Verfasser soll hierbei die Poesie der Babylonier und Assyrer den wesentlichsten Stützpunkt bieten.

Während noch vor kaum einem Jahrzehnt besonders von dem Pariser Orientalisten Ernst Renan mit aller Entschiedenheit der semitischen Völkerrasse die Fähigkeit zur Erzeugung eines National-Epos abgesprochen wurde, ist durch die epochemachenden Entdeckungen des englischen Assyriologen G. Smith unwiderlegbar nachgewiesen worden, dass die Babylonier und Assyrer jene dichterische Einbildungskraft besafsen, vermöge deren bei ihnen ebensogut ein Nationalepos entstanden ist, wie es alle arischen Kulturvölker aufzuweisen

haben. Dabei fand aber schon der französische Gelehrte François Lenormant mit feinem kritischen Sinn heraus, dass die babylonisch-assyrische Epopöe (Nimrodepos) im Vergleich zu den arischen Epen einen weniger heroischen Charakter habe.

„Das babylonische Epos wandte sich mehr der Erzählung des Wunderbaren zu, während wir in dem, was davon übersetzt worden ist, nichts von dem so lebendigen und erregten Ausdrucke menschlicher Gefühle vorfinden, wie ihn die Dichter Griechenlands, Indiens und — fügt der Verfasser hinzu — Persiens ihren Werken zu verleihen wussten, und wie er eben diese unsterblich machte. Wohl sind bei den Indern (und Persern), wie bei den Griechen die Heroen ihrem Ursprunge nach göttliche Conceptionen, irdische Gestalten der Götter; doch sind sie in der Poesie von diesen streng unterschieden und abgesondert: sie bilden eine eigene Klasse für sich. Es sind durchaus nicht immer die Götter selbst, welche mit Beibehaltung des Namens, unter dem man sie verehrt, in alte Könige verwandelt werden, die ein irdisches Leben führen und den Schwächen der Sterblichen unterworfen sind, wie Izdubar in den Dokumenten, welche Smith bearbeitet hat".

Dem Geist und Wesen, welche in der epischen Dichtungsart der Babylonier und Assyrer ausgeprägt sind, entsprechen aber auch ihre lyrischen Ergüsse. Während sich jedoch bei beiden — Epos und Lyrik — die Gedanken durchweg im rhythmischen Ebenmaſse der einzelnen Satzglieder entfalten, spricht sich ganz besonders noch in ihren lyrischen Ausströmungen eine religiöse Innigkeit und ein tiefempfundenes Sündenbewusstsein aus, wie man es nur in den Psalmen der „heiligen Schrift" anzutreffen vermag. Der Jenaer Professor Eberhard Schrader*) war es, welcher uns zuerst in deutscher Sprache eine Blumenlese assyrisch-babylonischer Gedichte aus Keilschriftfragmenten verständlich machte und in seinem Kommentar dazu mehrfach darauf hinwies, dass Wesen und Geist derselben mit dem der hebräischen Poesie nahe und eng verwandt seien. Vermutlich dienten diese und ähnliche Gesänge liturgischen Zwecken und wurden in den architektonisch groſsartig angelegten Tempeln der Assyrer mit Musik aufgeführt.

Teils die dialogische Abfassung, teils der Strophenbau deuten darauf hin, dass die babylonisch-assyrischen Buſspsalmen und religiösen Hymnen beim Gottesdienste, wie die israelitischen Wechselgesänge,

*) Eb. Schrader „Die Höllenfahrt der Istar. Ein altbabylonisches Epos. Nebst Proben assyrischer Lyrik". Gieſsen, 1874.

von einem oder mehreren Halbchören und dem Gesamtchore, oder einem priesterlichen Vorsänger und dem antwortenden Chor der Gemeinde vorgetragen wurden.

In erster Linie gehört hierher folgendes Fragment eines babylonischen Bufspsalms von dem die Verse 2 bis 6 dem Büfser, 7 und 8 dem Priester, 9 bis 13 dem Büfser und 14 bis zum Schluss wiederum dem Priester in den Mund zu legen sein dürften.

1. Es werfen nieder das Antlitz die lebenden Wesen.
2. Ich, dein Knecht, voll Seufzens rufe ich zu dir.
3. Wer sündhaft ist, dessen inbrünstiges Flehen nimmst du an.
4. Blickst du einen Menschen erbarmend an, so lebt dieser Mensch.
5. Machthaberin über Alles, Herrin der Menschheit!
6. Barmherzige, der sich zuzuwenden gut ist, die annimmt das Seufzen!
7. Während sein Gott und seine Göttin ihm zürnen, ruft er dich an.
8. Dein Antlitz wende ihm zu, ergreif seine Hand!
9. Aufser dir giebt es ja keine rechtleitende Gottheit.
10. Treulich blick erbarmend auf mich, nimm an mein Seufzen!
11. Sprich: „Wie so lange ich?“ und dein Gemüth besänftige sich!
12. Bis wann, meine Herrin, möchte sich zuwenden dein Antlitz?
13. Gleich Tauben klage ich, von Seufzen sättige ich mich.
14. Vor Weh und Ach ist voll Seufzens sein Gemüth.
15. Thränen vergiefst er, in Klagerufe bricht er aus.*)

Bei nachstehendem Bufspsalm nehmen wir aufserdem eine Wiederholung gewisser dichterischer Redeformen wahr, die auch auf die Wiederkehr feststehender Tonphrasen in der Melodie zu diesem Liede schliefsen lässt. Derselbe lautet in der trefflichen Zimmern'schen Übersetzung**) wie folgt:

1. O Herr! meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten
2. Mein Gott, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!
3. Meine Göttin, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!
4. Bekannter, unbekannter Gott, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!

*) Mit Ausschluss der ersten Verszeile (welche Fritz Hommel's Übersetzung in dessen Werke: „Die Semitischen Völker und Sprachen“. Leipzig, 1883. Seite 321 flg. entnommen ist) nach der Verdeutschung von Dr. Heinrich Zimmern „Babylonische Bufspsalmen“. Leipzig, 1885. Seite 9 und 10.

**) Heinrich Zimmern a. a. O., Seite 63 flg.

5. Bekannte, unbekannte Göttin, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!
6. Die Sünde, die ich gethan, kenne ich nicht;
7. Die Missethat, die ich begangen, kenne ich nicht.
8. Das Leid, das meine Speise ward, — nicht weifs ich's, wie?
9. Das Ungemach, das mich niedertrat, — nicht weifs ich's, wie?
10. Der Herr hat im Zorn seines Herzens mich angeblickt,
11. Der Gott hat im Grimm seines Herzens mich heimgesucht,
12. Die Göttin hat wider mich gezürnt und in Schmerz mich gebracht,
13. Bekannter und unbekannter Gott hat mich bedrängt,
14. Bekannte und unbekannte Göttin hat mich in Leid gebracht.
15. Ich suchte nach Hilfe, aber niemand fasst mich bei meiner Hand;
16. Ich weinte, aber niemand kam an meine Seite.
17. Ich rufe laut, aber niemand hört auf mich;
18. Leidvoll liege ich am Boden, blicke nicht auf.
19. Zu meinem barmherzigen Gott wende ich mich, laut seufze ich;
20. O Herr, blick erbarmend auf mich, nimm an mein Flehen!
21. O Herr, deinen Knecht, stürze ihn nicht!
22. In die Wasser der Hochflut geworfen, fasse ihn bei der Hand!
23. Die Sünde, die ich begangen, verwandle in Gnade!
24. Die Missethat, die ich verübt, entführe der Wind!
25. Reifs entzwei meine Schlechtigkeiten wie ein Gewand!
26. Mein Gott, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
27. Meine Göttin, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
28. Bekannter, unbekannter Gott, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
29. Bekannte, unbekannte Göttin, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
30. Vergieb meine Sünden, so will ich in Demut vor dir mich beugen.
31. Dein Herz, wie das Herz einer Mutter, die geboren, erheitere es sich,
32. Wie eine Mutter, die geboren, wie ein Vater, der ein Kind gezeugt, erheitere es sich!

Die magischen Gesänge von den sieben Geistern, „die alles nur erdenkbare Unglück über den Menschen bringen," zeigen uns gleichfalls einen vollkommenen Parallelismus membrorum. Das folgende

Fragment*) von einem solchen beginnt und endet mit demselben Refrain. Fr. Hommel nimmt an,**) dass diese und ähnliche Beschwörungsformeln, welche insgesamt mit dem stereotypen Anruf an den Geist des Himmels und den der Erde enden, von den Zauberpriestern oder Magiern unter mannigfachen Ceremonien in einem Tempo recitiert wurden. In Steigerung der auszusprechenden Gedanken wird in Vers 2 bis 4 gesagt wo? sieben geheimnisvolle Wesen seien; in den Versen 5 bis 9 wird uns weiter vorgeführt, wie? das Wesen derselben sei, und die Schlussverse 10 bis 14 geben uns endlich die Antwort wer? die „Sieben" sind.

1. Sieben sind sie, sieben sind sie,
2. In der Tiefe des Oceans sieben sind sie;
3. In des Himmels Äther sieben sind sie,
4. In der Tiefe des Oceans, der grofsen Behausung, wuchsen sie auf;
5. Nicht männlich sind sie, nicht weiblich sind sie,
6. Sie, wie weithinstrahlende Lichter sind sie.
7. Ein Weib nehmen sie nicht, Kinder erzeugen sie nicht,
8. Ordnung und Sitte kennen sie nicht,
9. Gebet und Flehen erhören sie nicht.
10. Wie ein wildes Ross auf dem Gebirge wuchsen sie auf,
11. Des Gottes Ea***) Feinde sind sie,
12. Die Thronträger der Götter sind sie.
13. Um die Wege zu verwüsten, lagern sie auf der Landstrafse,
14. Böse sind sie, böse sind sie,
15. Sieben sind sie, sieben sind sie. :|:
16. Geister des Himmels, beschwöret, Geister der Erde, beschwöret!

Weniger schwungvoll und kunstmäfsig waren die im Volke entstandenen kurzen Singgedichte, wiewohl auch ihnen die rhythmische Gliederung der Gedanken und Redewendungen nicht abgeht. Das möge nur folgendes Lied zeigen,†) welches nach einer Bemerkung Lenormant's jedenfalls bei einem ländlichen Feste gesungen wurde, und dem man einen günsten Einfluss auf das gute Gedeihen der Ernten zuschrieb:

---

*) Unter Benutzung der Schrader'schen Übersetzung und der Übertragung von Fr. Hommel („Die Semitischen Völker und Sprachen.") Leipzig, 1883. Seite 366.

**) Ebenda: Seite 304.

***) Ea war der eigentliche Schutzgeist aller Bedrängten und Leidenden.

†) Fr. Lenormant: „Die Anfänge der Kultur". Autorisierte deutsche Ausgabe. Jena, 1875. Band II, Seite 147.

Strophe: Das Getreide, das sich emporrichtet,
wird gelangen zum Ziel seines glücklichen Wachstums;
Das Geheimnis dafür
wir kennen es.
Gegenstrophe: Das Getreide des Überflusses
wird gelangen zum Ziel seines glücklichen Wachstums;
Das Geheimnis dafür
wir kennen es.

Der Umstand nun, dass die lyrischen Ausströmungen der Babylonier und Assyrer meist religiöser Natur waren, giebt uns den Hinweis, dass auch ihre musikalischen Regungen vorwiegend einen solchen, d. i. würdig-erhabenen Charakter trugen. Dazu kommt, dass sich in ihren epischen Erzeugnissen ein tiefer Weltschmerz offenbart über die Vergänglichkeit der Natur und die Sterblichkeit des Menschen, wie er in dem uralten Klagegesange zum Ausdruck kommt, welcher alljährlich am Feste des Tammuz (d. i. des babylonischen Adonis) von den Priesterinnen der Istar (d. i. der chaldäisch-assyrischen Venus) unter Mitwirkung von „krystallenen" Flöten oder „Imbûbu"*) und „schweren" Saiteninstrumenten (d. i. Harfen welche mit Edelsteinen verziert waren) angestimmt wurde.**)

Ob nun zwar der Adoniskultus syrisch-phönikischen Ursprungs ist, unverkennbar tritt er uns bei den alten Babyloniern in seiner ursprünglichsten und reinsten Form entgegen. Denn die ersten Gefühle, welche den Menschen bei Betrachtung der dahinwelkenden Vegetation und seiner eigenen irdischen Hülle ankommen mussten, konnten nur maſslos-trauriger Art und ihr Ausdruck durch Musik nur ein dementsprechender sein. Die sinnliche Freude, die wilde Begeisterung und Schwärmerei über das Erwachen und Aufblühen der Natur, welche namentlich in Phrygien bei demselben Kultus und in Hellas bei den orgiastischen Dionysosfeiern durch die sogenannte

*) Die Phöniker nannten ihre Flöten, die sie aus Elfenbein fertigten, „Abuba", und bei den Römern hat sich der Stamm dieses Wortes in „ambubaja", d. h. die Flötenbläserin, erhalten.

**) Man vergleiche hierzu die Erklärung zum Revers der „Höllenfahrt der Istar" von Dr. Alfred Jeremias. Inaug.-Diss. zur Erlang. des philos. Doktorgrades der Universität Leipzig. München, 1886; ferner „Die babylonisch-assyrischen Vorstellungen vom Leben nach dem Tode" von demselben Verfasser, und zwar sub „Verbesserungen" zu Seite 23, Zeile 56, sowie auch die Zusatzbemerkungen des Prof. Dr. Friedr. Delitzsch zu „Babylonische Buſspsalmen" von Dr. Heinrich Zimmern." Leipzig, 1885. Seite 117 (Passus 5 von oben).

„phrygische“ Tonweise musikalisch zur Aussprache gelangte, war sicherlich erst ein späterer Zusatz zu den Adonien, welchen die „reinigende und läuternde Offenbarungsreligion“ von den Babyloniern zu allen Zeiten ferngehalten hat.

Wiewohl es mit der förmlichen und conventionellen Pracht des ceremoniell entwickelten Hoflebens der babylonisch-assyrischen Herrscher im Einklang stand, dass sie in ihrer Umgebung Musiker und Sänger hatten und, gleich den grofsen ägyptischen Pharaonen der XVIII. und XIX. Dynastie, auf Heereszügen ihren ganzen Hofstaat mit sich zu führen pflegten, so fehlt uns doch bislang jeder Beleg dafür, dass auch im Feldlager Musiker das Mahl des Königs würzten, auf dem Marsche durch ihr begleitendes Spiel die Gesänge der Krieger belebten oder gar durch den selbständigen Vortrag einer Tonweise zu Kampfesmut begeisterten. Es wäre daher wohl zu begreifen, wenn sie in dieser Hinsicht ganz dieselbe Gepflogenheit hatten, wie ihre Stammesbrüder, die Hebräer. Auch diese kannten eine Marschmusik nicht, wie es der Verfasser in der „Allgemeinen Musikzeitung“ von O. Lessmann (Charlottenburg), XIV. Jahrgang, No. 2, 3 und 4 in überzeugender Weise nachgewiesen zu haben glaubt. An der Thatsache, dass sich die geordneten Reihen des hebräischen wie babylonisch-assyrischen Fufsvolkes thunlichst im Gleichschritt fortbewegten, wird hierdurch nichts geändert. Ein Trugschluss aber wäre es, wenn man folgern wollte, dass der Gleichtritt ohne Marschmusik nicht denkbar wäre und bei allen alten Kulturvölkern das „rhythmische Regulativ“ desselben hätte sein müssen.*)

*) „Beiträge zur Geschichte der Militärmusik“ von W. Tappert im „Musikalischen Wochenblatt“. Leipzig. Red. E. W. Fritzsch. XIX. Jahrgang, Nr. 14 bis 23. — Übrigens darf man es mit dem Begriffe „Gleichtritt“ nicht allzu ängstlich nehmen. Es ist ein Irrtum, wenn H. W. Tappert meint, die Soldaten unserer geschlossenen Heereskörper würden sich ohne Gleichtritt „die Hacken abtreten“. Auf dem Marsche werden bekanntlich die Glieder-, Sektions- und Zugsabstände gröfser als auf dem Paradeplatze und bei Vorstellungen, und selbst die best-gedrillte und wohldisziplinierte Mannschaft einer einzigen Kompagnie gerät bei Feld- oder Übungsmärschen, trotz der mahnenden Zurufe der Zugführer, sehr leicht in ungleiches Schrittmafs. Der Verfasser, welcher zu sieben Herbstübungen beigezogen wurde, erinnert sich noch lebhaft, wie sein Kompagnie-Chef sich damit begnügte, wenn nur innerhalb der Züge gleicher Schritt gehalten wurde. Und mag auch in dem marschartigen Tonstücke einer spielenden Militärkapelle unserer Tage das rhythmische Element noch so feurig pulsieren — je länger die Heeressäule ist, an deren Spitze jene sich befindet, desto später dringen die Töne an das Ohr der Marschierenden, und schon zwei hintereinander marschierende Kompagnien in der Gesamtstärke von etwa 250 Mann werden einem wogenden Ährenfelde gleichen.

Wir wissen, dass die Hebräer ihr musikalisches Signalwesen und die Asosra-Trompete bei der Kriegführung von den Ägyptern im XVI. Jahrhundert vor der christlichen Zeitrechnung übernahmen, und es könnte scheinen, als ob die Babylonier und Assyrer diese Signalsprache zu Kriegszwecken überhaupt nicht gekannt hätten. Allein die Verwendung musikalischer Signale muss als notwendige Voraussetzung einer wenn auch noch so ungekünstelten Strategie anerkannt werden, da eine Befehlsgebung mit der menschlichen Stimme oder mit sichtbaren Zeichen (Flaggen, Fanale) unter noch so günstigen Verhältnissen angesichts so gewaltiger Heeresmassen geradezu unmöglich gewesen wäre, mit welchen ein Nebukadnezar, ein Tiglath Pilesar II., Salmanassar IV., Sargon, ein Sanherib, Assarhaddon oder endlich ein Assurbanipal gegen seine Feinde zu Felde zog.

Der Gebrauch des hebräischen Signalhornes Schofar lässt sich bis in die Uranfänge des semitischen Nomadenlebens zurückführen; denn die bildliche Darstellung*) einer, auf einem Wanderzuge nach Ägypten begriffenen, semitischen Familie an einem Grabmale zu Beni Hassan (aus dem XVIII. Jahrh. vor Chr. stammend) giebt uns den unwiderlegbaren Beweis an die Hand, dass das Schofarhorn zum Erbteil aller semitischen Kulturvölker gehörte und demnach auch bei den Babyloniern und Assyrern im Dienste der Kriegskunst gestanden haben muss. Ein ferneres, wenn auch weniger beweiskräftiges Zeugnis für die Richtigkeit unserer Behauptung gewährt uns der jüdische Historiker und Archäolog Flavius Josephus**), wenn er im Einklange mit dem alttestamentlichen „Buche der Richter" (Kapitel III, Vers 27) überliefert, dass der israelitische Richter Ehud, welcher im Jahre 1425 vor Chr. den Moabiterkönig Eglon durch Meuchelmord beseitigt hatte, nach der Väter Brauch vermittelst des Schofarhornes die streitbaren Israeliten zu den Waffen rief, um das Volk nach einer achtzehnjährigen Knechtschaft mit Gewalt zu befreien.

Gleich den Hebräern pflegten auch die Babylonier und Assyrer ihren heimkehrenden, siegreichen Feldherrn oder König mit Musik und Freudentanz zu begrüfsen, wie ein von dem englischen Gelehrten und Altertumsforscher Layard in den Ruinen des Nordwestpalastes zu Kujuldschik ausgegrabenes Basrelief beweist. Dasselbe stellt einen Triumphzug babylonischer Volksvirtuosen dar, welche dem in

*) Ein mit einem Bogen und Köcher bewaffneter Semite trägt in seiner Rechten ein Schofarhorn.

**) Flavii Josephi „Antiquitates Judaeorum." lib. V, Kap. 4.

Susiana einziehenden assyrischen König Assurbanipal (Sardanapal, regierte von 668 bis 626 vor Chr.) entgegengehen.*)

Zuerst kommen fünf Männer; drei derselben haben kleine tragbare Harfen von der Form eines Dreiecks, die sie mit beiden Händen spielen, während sie zugleich nach dem Takte tanzen. Diese Instrumente werden zwischen dem linken Arm und der Seite gehalten und haben wahrscheinlich an einem Bande am Halse gehangen. Die Saiten, deren neun bis zehn an Zahl sind, befinden sich zwischen einem flachen Brette und einem aufrechtstehenden Querholze gespannt, durch das sie gehen, über dem Querholze ist eine Hand aus Metall oder Elfenbein, und am Ende der Saiten hängen Quasten herunter.**) Der vierte Musiker bläst auf einer Doppelflöte, wie man sie auf den altägyptischen Memnonien sieht, und wie sie auch bei den Hellenen und Römern in Gebrauch waren. Der fünfte führt eine Art Schlagcither, welche mit einem Stäbchen gespielt wurde. Man erblickt dieses Tonwerkzeug auch noch auf einem anderen, von W. S. W. Vaux nachgebildeten Basrelief,***) wo zwei Musiker mit einem Plektrum darauf spielen. Diese Instrumente ähneln dem heutigen Santur der Araber. Sie bestehen aus einem kleinen hohlen Kasten (Resonanzboden) mit darüber gespannten Saiten und werden mittelst eines Bandes, das um den Nacken geht, getragen. Während die rechte Hand mit dem Plektrum die Saiten anschlägt, werden sie, um den richtigen Ton zu treffen, mit den Fingern der linken Hand niedergedrückt.

Auf die fünf Männer folgen sechs musicierende Frauen, von denen vier die Harfe spielen, eine die Doppelflöte bläst und die sechste eine Handtrommel schlägt. Letztere ist dem Tabl oder der Tabala der orientalischen Tänzerinnen sehr ähnlich, und wir dürfen vielleicht dieses Tonwerkzeug als den Urahnen des hebräischen Toph (Adufe) bezeichnen. Die übrigen Teilnehmer dieses Triumphzuges begleiten die Musicierenden tanzend und mit taktmäfsigem Händeklatschen, wie es namentlich bei den alten Ägyptern und Hebräern üblich war.

Es dürfte hier der Ort sein, wo ein Hinweis angezeigt ist, dass die Behauptung des Prof. Dr. Emil Naumann†) mindestens als

*) A. H. Layard „Discoveries in the ruins of Niniveh aus Babylon". London, 1853. Chap. XX, page 454.

**) A. H. Layard „Niniveh und seine Überreste". Deutsch von N. N. W. Meissner, Leipzig 1854. Seite 177 und 397.

***) W. S. W. Vaux „Niniveh und Persepolis". Übersetzt von J. Th. Zenker, Leipzig 1852, Seite 203 und Figur 25.

†) „Illustrierte Musikgeschichte". Stuttgart 1885. Bd. I, Seite 53

verfrüht bezeichnet werden muss, wonach die vom alttestamentlichen Propheten Daniel (Kapitel III, Vers 5) erwähnten musikalischen Instrumente Sambyke (hebr. Sabcha) und Symphoneia (hebr. Sumbonjah) vom Hause aus babylonische seien. Nach der Untersuchung des Assyriologen Eberhard Schrader in seinem glossatorischen Werke: „Die Keilinschriften und das alte Testament" (Giefsen 1883, 2. Auflage) sind diese Namen in den Keilschrifttexten bisher überhaupt nicht zu finden gewesen.

Der gelehrte Kirchenvater Clemens Alexandrinus weist die Erfindung der Sambyke den sogenannten „Troglodyten" zu. Mithin hätten wir nach der historisch-geographischen Anschauung der Alten die Erfinder der Sambyke vielmehr an der Nordostküste von Afrika zu suchen, da wo am arabischen Meere von Berenice (an der Südgrenze Alt-Ägyptens) bis zum Vorgebirge Dire die kulturell hochentwickelten Äthiopier wohnten. Eine zweite Lesart endlich, nach welcher die Libyer dieses Instrument erfunden haben sollen, ist schon aus dem Grunde nicht haltbar, weil vom archäologischen Standpunkte aus die Libyer in Nordafrika mit den „Troglodytai" nicht identificiert werden können. Unstreitig — Näheres bei Dr. Karl von Jan „Die Griechischen Saiteninstrumente". Wissenschaftl. Beilage des Gymnasiums zu Saargemünd für das Schuljahr 1881/82. Leipzig 1882, Seite 19 — war die Sambyke oder Sambuca ein besaiteter Triangel (von sehr hohem Tone), wie er uns auf den architektonischen Denkmalen Thebens mehrfach begegnet, und aller Wahrscheinlichkeit nach gebührt die Priorität des Gebrauches dieses Tonwerkzeuges den alten Ägyptern. Weifs man doch gegenwärtig durch die gelehrten Forschungen des französichen Ägyptologen Maspéro**) mit unzweifelhafter Sicherheit, dass Äthiopien, statt im Anfange der Geschichte kolonisiert zu haben, selber von Ägypten aus unter der XII. Dynastie kolonisiert wurde und Jahrhunderte hindurch einen integrierenden Bestandteil des ägyptischen Gebietes gebildet hat. „Die Civilisation ist den Lauf des Nil hinaufgegangen, nicht an ihm hinabgestiegen." Dem Zeugnis der hieroglyphischen Urkunden gegenüber wäre demnach auch die Ansicht des Prof. E. Naumann veraltet***), nach welcher

*) „Stromata" ed. Fr. Sylburgius, Coloniae 1688. liber I, p. 307.

**) „Geschichte der Morgenländischen Völker im Alterthume." Übersetzt von Dr. Richard Pietschmann. Leipzig 1877. Seite 13 und 107. Vergleiche auch Tr. Lenormant „Die Anfänge der Kultur". Deutsche Ausgabe. Jena 1875. Band I, Seite 121.

***) „Illustrierte Musikgeschichte", Band I, Seite 50.

die kleine tragbare ägyptische (Kriegs-) Trommel aus den äthiopischen Hochlanden den Bewohnern des Nilthales überliefert worden sein soll, umsomehr als jene Meinung der eigenen Überlieferung der Äthiopier widerspricht.

Füglich verdient auch der Beachtung eine Mitteilung des Kirchenvaters Hieronymus*), welcher im IV. Jahrhundert nach Chr. lebte, dahingehend dass die Sambuca den hebräischen Stammesbrüdern der Babylonier durchaus unbekannt gewesen sei.

Fassen wir nun die Ergebnisse unserer Betrachtung zusammen, so dürfte zwar der Fachmann darin keineswegs die erwartete Befriedigung finden; es wird aber sicherlich daraus erhellen, dass man im Besonderen, mit demselben Rechte wie bei den Hebräern, von einer Tonkunst der Babylonier und Assyrer sprechen darf, und dass Spezialforschungen an der Hand der rastlos wirkenden Assyriologie noch einmal zu greifbaren Resultaten führen werden. Im Allgemeinen jedoch darf man gewiss behaupten, dass die Musik dieser Völker einen ernsten und gemessenen Charakter gehabt haben muss, wie er eben nur bei einer vorzugsweisen Verwendung von Harfen und harfenähnlichen Saiteninstrumenten möglich ist.

Mitteilungen.

* Zu dem Aufsatze: „Discantus, Fauxbourdon und Treble" in No. 9 der M. f. M. 1889 hat Herr Bibliothekar Paul Richter von der K. öffentlichen Bibliothek in Dresden die Güte gehabt, mir näheres mitzuteilen über den von Ambros citierten, aber nicht näher bezeichneten Carpentier. Carpentier ist der Verfasser eines Glossarium novum ad scriptores medii aevi, in dessen Tom. 3 (Paris 1766 fol.) unter „Trebium" bezüglich der Treble wie folgt gehandelt wird: Treble praeterea, pro Trompette, tuba, in Annal. regni S. Ludov. edit. reg. pag. 223. „Comme devotement il fit chanter la messe etc." Versio Bibliae ibidem in Glossar. A oure que vous orrez le son des Trebles, de frestel, etc. Ubi haec Davidis verba Cap. 3 V. 5 redduntur: In hora, qua audieritis sonitum tubae et fistulae etc. Da mir der hebräische Urtext nicht zugänglich ist, weiſs ich nicht zu sagen, welches der verschiedenen Blasinstrumente der Juden in der Vulgata mit tuba übersetzt ist. Für den gegebenen Fall scheint dies auch gleichgültig und nur wesentlich, dass der Verfasser der Annalen Ludwig's IX. Trompete stets mit treble giebt, woraus der Schluss zu ziehen, dass das Wort zur Zeit der Abfassung in Frankreich sehr gangbar gewesen ist. H. Eichborn.

* Pass für die Leiche Felix Mendelssohn-Bartholdy's vom 6. November 1847. Im K. S. Hauptstaatsarchive (III, 1 fol. 2 c. No. 35 S. 207) be-

*) „Opera studio J. Martianay". Paris 1699 f. II. Appendix pag. 543. (Brief an Dardanus).

findet sich das Konzept des Passes für die Leiche des am 4. November 1847 abends zu Leipzig verstorbenen Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ich teile dasselbe im folgenden mit. „Nachdem bei der K. Kreisdirektion zu Leipzig um ungehinderten Transport des Leichnams des am 4. d. Mts. allhier verstorbenen Herrn Kapellmeisters Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy nach Berlin nachgesucht worden ist, so ist hierzu andurch unter der Voraussetzung, dass nach bezirksärztlichem Gutachten ein medicinalpoliceiliches Bedenken nicht entgegensteht, Erlaubnifs ertheilt worden und haben die betreffenden Obrigkeiten und Geistlichen des Königreichs Sachsen, durch deren Parochieen die Leiche geführt wird, dieselbe gegen Vorzeigung dieses Passes ungehindert passiren zu lassen. — Urkundlich unter Vordruckung des Kanzleisiegels ausgefertigt. Leipzig, den 6. November 1847. (L. S.) K. S. Kreisdirektion."

Als Kosten, inbegriffen 2 Thlr. Stempel, sind für den Pass 4 Thlr. in Ansatz gebracht worden. Als verpflichteter Leichenschauarzt ist ein Dr. Drescher genannt.

Dresden. Theodor Distel.

* Arien des 17 Jahrhunderts. Mir liegt mit Akten des K. S. Hauptstaatsarchiv (III, 100 fol. 4 No. 4 Bl. 270—281) ein Originaldruck des 17. Jhs. in 4⁰ nebst einer Widmung an den Kurfürsten Johann Georg II. und den Kurprinzen Johann Georg III. zu Sachsen, sowie einem Vorworte unter folgendem Titel vor:

„Zweytes Sieben | Neuer Musicalischer Arien, in welchen die sieben Planeten mit denen zugeeigneten Metallen durch die sieben natürlichen Claves und ernanten sieben Freyen Künste | in einer Discant- und Bafs-Stimme Tractiret | mit lustigen Texten formiret, auch nebenst einem Poëtischen Anhange nachdencklich beschlossen werden. Gesetzet und heraufs gegeben | durch *Michael Hoffmannen* von Freybergk anjetzo in Drefsden. Gedruckt | mit Seyfferts Schrifften" (s. a. circa 1670).

In der Widwung erwähnt der Komponist seiner 1667 überreichten Berglieder, die ich aber bis jetzt noch nicht gefunden habe. Jede Arie trägt eine gereimte Überschrift und den Namen eines Planeten, der ebenfalls in den Anfangsbuchstaben jedes Verses enthalten ist. Ein „summarischer Anhang", ebenfalls Kompositionen mit gereimten Überschriften, beschliefst das Werkchen. Eine Probe der Dichtung möge einen Begriff von der Poesie geben: „Sonderlich giebet das Wasser viel Fische, | Dass der Mensch solche kan haben zu Tische." |

Dresden. Theodor Distel.

* Hofmusik in Trier im XVI. Jahrhundert. Das Copialbuch Erzbischof Jacob's von Trier (aus dem Hause Eltz) im Coblenzer Archive enthält eine Urkunde „Coblentz am viertten tag des Monatz Novembris Anno 1573." Kurfürst Jacob nimmt den Peter Gülicher zum Diener und Spielmann an „so lang vnns vnnd jme geliebt vnnd eben kompt, also dass er vnns jeder zeitt vff vnsern beuelch mit den Instrumenten, daruff er erfaren vnnd geschickt, spielen" und wohin er es verlange, folgen soll. Die Besoldung bestand auf Martini in 12 Fl. zu 24 Albus gerechnet, 6 Malter Korn und einem Sommerhofkleid. (Temporale saecuare I, No. 307). F. W. E. Roth.

* Georg Muffat: Apparatus musico-organisticus. Nach der Original-Ausgabe vom Jahre 1690 neu herausgegeben und mit einer Vorrede nebst Andeutungen über Pedalgebrauch und Registrirung versehen von S. de Lange. Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1888. Pr. 4 M. Eine sehr dankenswerte Veröffentlichung des aus 12 Toccaten, 1 Ciacona, 1 Passacaglia, 1 Nova Cyclopeias Harmonica und

1 Ad malleorum Ictus Allusio (75 Seiten) bestehenden Orgelwerkes. Das Vorwort ist ganz kurz gehalten und beschäftigt sich mehr mit der Registrierung der einzelnen Sätze. Muffat unterscheidet sich wesentlich von seinen norddeutschen Zeitgenossen. Er hat eine sehr melodische Erfindungsgabe, liebt eine weiche harmonische Klangfülle, ein geschmeidiges Ineinandergreifen der Stimmen und eine stets abwechselnde Behandlung des Rhythmus. Sein Passagenwerk ist flüssig, doch selten von Bedeutung. Eine volle weiche Harmonie ist bei ihm vorherrschend und stets wirkungsvoll. Fugensätze treten nur hin und wieder ein und erscheinen mehr als Mittelsätze. Ganz besonders ist er der Variationenform geneigt, die seiner Schreibweise auch am anpassendsten erscheint. Ganz reizend ist das kleine Sätzchen S. 72: Nova Cyclopeias harmonica, sowie das darauf folgende Ad malleorum Ictus Allusio mit seinen sieben Variationen. Ebenso ansprechend sind die Ciacona und die Passacaglia. Diese vier Piecen werden sich gewiss viel Freunde erwerben. Die Toccaten dagegen verlangen ein fleifsiges Studium und ein liebevolles Eingehen. Orgel- wie Klavierspielern bietet die Ausgabe eine reiche Fülle wertvollen Stoffes, der nicht nur den Historiker interessiert, sondern auch den Praktiker erfreuen wird.

* Die Plainsong & Mediaeval Music society (Gesellschaft für Choralgesang und mittelalterliche Musik) versendet ihren ersten Jahresbericht Oktober 1888 bis 1889, der bei einer Einnahme von 842 M mit einem Überschuss von 138 M abschliefst. Jedes Mitglied, 28 an der Zahl, bezahlt jährlich 20 M. Von den 28 Mitgliedern ist einer Präsident und 9 Vicepräsidenten, so dass nur 18 ordentliche Mitglieder bleiben. Der auf Seite 199, 1889 der M. f. M. angezeigte erste photolithographische Druck der Gesellschaft scheint auf Rechnung des neuen Jahrganges zu kommen, denn er wird im Berichte nicht erwähnt, die 704 M sind also nur auf Verwaltungsunkosten verausgabt. Dann wird es ihr wohl so ergehen wie der Purcell-Gesellschaft.

* Katalog No. 12 von Richard Bertling in Dresden-A., Johann-Georgen-Allee 3. Enthält 345 literarische und praktische Musikwerke alter und neuer Zeit, darunter historisch viel Wertvolles, wie Heinrich Albert's Arien, Lust-Wäldlein und Kürbs-Hütte, 9 Werke von Hammerschmidt u. a.

* Herr van der Straeten hat doch manchmal Einfälle, die stark ins Kraut schiefsen; so beginnt er im 1. Bande seiner *La musique aux Pays-Bas,* S. 169, den Artikel François Sale: Sala ist der Name eines grofsen Flusses in Deutschland (!), er ist aber auch der Name verschiedener Lokalitäten (!) und Familien, meistenteils ist er aber spanisch oder italienisch. („Sala est le nom d'une grand rivière d'Allemagne; c'est aussi le nom de diverses localités et de familles, la plupart espagnoles ou italiennes").

Anzeige der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung.

1. **Monatshefte für Musikgeschichte.** Ältere Jahrgänge zum Teil noch auf Lager. Ein kompletes Exemplar teils gebunden, teils broch. Jahrg. 1—20. Preis 100 M.

Im Einzeldruck sind noch vorrätig: Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Pr. 3 M. (Nachträge

im 9. Jahrg. der Monatshefte.) Ein Nachschlagebuch für den Historiker wie Musikalienhändler.

Arnolt Schlick: 1. Spiegel der Orgelmacher. 1511. Pr. 1,50 M. 2. Tabulaturen uff die orgeln und lauten. 1512. Pr. 1,50 M.

Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. in Wort, Melodie und mehrstimmigen Tonsatz, 1 Bd. Die Quodlibet, Spiel-, Tanz-, und Trinklieder. Pr. 3 M. 2. Bd. Hdss. des Münchener und Berliner Liederbuchs. Pr. 5 M.

2 Verlagskataloge von Aless. Vincenti in Venedig. 1619 u. 1649. Pr. 2 M.

Staden's Singspiel Seelewig von 1644. Partitur. Pr. 2 M.

Kataloge der Bibliotheken: Joachimsthal. 3 M. — Universitäts-Bibl. in Göttingen. 2 M. — Augsburg. 5 M.

Bücherverzeichnis der Musik-Literatur aus den Jahren 1839—1846. Pr. 2 M.

2 Register zu den ersten 20 Jahrg. der Monatshefte. Pr. à 2 M.

2. **Publikation** älterer praktischer und theoretischer Musikwerke auf Subskription. Zum Ladenpreis beim Einzelverkauf:

Johann Ott's Liederbuch von 1544. Einleitung, Biographieen, Texte und Melodien in allen Lesearten. Pr. 5 M.

P. Anselm Schubiger: Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das aufserliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen. Pr. 6 M.

Josquin des Près: Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4—6 Stimmen. Pr. 15 M.

Johann Walther: Wittenbergisch geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Pr. 6 M.

Virdung: Musica getutscht (gedeutscht). Basel 1511. Umdruck. Pr. 5 M.

Praetorius, Syntagma, Band II, 1618. Von den Instrumenten. Mit Abbildg. Neudruck. Pr. 10 M.

Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrh. 1. Teil: Caccini. Gagliano. Monteverdi. Pr. 20 M. — 2. Teil: Cavalli und Cesti. Pr. 20 M. — 3. Teil: Lully und Scarlatti. Pr. 20 M.

Hassler's Lustgarten von 1601, in kleiner Partitur. P. 10 M.

Glarean's Dodecachord, deutsch von P. Bohn. Vollständiger Abdruck mit allen Tonsätzen in Partitur. 36 M.

* Der Jahresbeitrag der Mitglieder beträgt für 1890: 6 M.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 9.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Ein Schreiben des Kammerkomponisten Naumann an den Kurfürsten zu Sachsen.

Mit folgendem undatierten Memorial wandte sich Johann Gottlieb Naumann im Mai 1769, also bald nach der Aufführung seiner zur Vermählung des Königs, mit fast 50000 Thlr. Kosten in Scene gesetzten Oper „La clemenza di Tito“, an den Kurfürsten Friedrich August III. zu Sachsen. Er klagt darin, dass er von seinem jetzigen Gehalte (von 440 Thlr.) bei der gegenwärtigen Teuerung nicht bestehen könnne (Schürer bekam 500 und Fischietti 600 Thlr.) und die daher entstehenden Nahrungssorgen ihm die zu musikalischen Kompositionen erforderliche Freiheit des Geistes benähmen. Als Resolution ist zu dem Gesuche N.'s unterm 30. Mai 1769 bemerkt, dass dasselbe vor der Hand ausgesetzt bleibe. Das im K. S. Hauptstaatsarchive Locat 910, Vol. II., foll. 14, 15 (cf. fol. 17) aufbewahrte Memorial selbst lautet genau also:

„Altezza Serenissima
ed Elettorale ppp.

Prostrato umilmente a piedi di Vostra Altezza Serenissima Elettorale pp. mi prendo l'ardire di Supplicare di volere benignamente graziarmi con un qualche accrescimento di pensione, mentreché con quella che godo presentemente mi conviene a fare una vita assai ristretta e misera, perché qui tutto ciò che richiedesi per la vita umana è

sommamente caro e prezioso. Siccome adunque per un Compositore di Musica sopra tutto è necessario un animo tranquillo per poter studiare con quiete, e pensare di ben comporre, Come può averlo se non hà abbastanza da che vivere? Perciò spero nell' innata Clemenza e animo sublime di Vostra Altezza Serenissima Elettorale, che non sdegnerà questa mia divotissima supplica, anzi mi lusingho d'esser' esaudito di quanto umilmente qui chiedo. Non tralascierò fatica veruma per rendermene meritevole, e vieppiù degno per l'alto Servigio di Vostra Altezza Serenissima Elettorale, e con il più profordo ossequio, sacrò sine alle Ceneri di

Vostrà Altezza
Serenissima ed Elettorale
Um^{o}: Dev^{mo} Oss^{mo} e fedel^{mo}
Giovanni Amadeo Nauman.

[Adresse:] A Sua Altezza
Serenissima Elettorale
Federico Augusto
Elettore di Sassonia ppp.

[Unten:] U^{m} pro Memoria."

Dresden. Theodor Distel.

Ein kursächsischer Hofmusikus als Totschläger.
(1620.)

Fürstenau erwähnt in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Kgl. sächs. musik. Kapelle" (Dresden 1849, p. 47, 58, 69) einen Altisten, späteren Tenoristen Sebastian Hirnschrötel (er selbst schreibt sich Hirnschretl). Bei meinen Forschungen nach leipziger Schöppensprüchen kam ich im K. S. Hauptstaatsarchive (Locat 10120, H 72) auf ein ihn betreffendes Kriminalaktenstück, dem ich folgendes entnehme. H. stammte aus Ingolstadt. Sein Grofsvater mütterlicherseits war Georg Steer, der oberste Zeug- und Baumeister, der die Festung Ingolstadt „guten Theils" gebaut hatte. 1612 oder 13 kam er in kursächsische Dienste. Am 3. April 1620 Abends in der neunten Stunde bekam er in Dresden auf der Strafse einen Handel, in welchem er den Büchsenmeister Zacharias Cretzer aus Wittenberg niederstach. Er kam ins Gefängnis, in welchem er sich über den darin herrschenden Gestank und das Ungeziefer „und andere Ungelegenheiten" be-

klagte. Ein in der Sache von der Juristenfakultät Leipzigs eingeholtes Gutachten hielt es für geboten, H. dem Scharfrichter vorzustellen und „zimblicher weifse peinlich“ über verschiedene Einzelheiten zu befragen. Der Kurfürst Johann Georg I. rescribierte hierauf an den Schösser zu Dresden (8. Mai 1521) also:

„Ob nun wohl, rechtlicher verordnung nach, wir nicht allein befugt, angedeut notell exequirn, auch der straff halber, ein anders erholen und endlichen dafselbe seinem inhalt nach volstrecken zu lafsen, so hat uns doch ermelter H... unterthenigst und flehentlich angelangt und gebeten, ine mit der execution zu verschonen, auch gnade einzuwenden, und sind darneben von i. fürstl. Durchl. erzherzog Carln zu Osterreich, so wohl unser gnedigen vielgeliebten frau mutter und gevatter, desgleichen unser herzlieben gemahlin vor ine, H...., unterschiedliche intercessiones und vorbit geschehen und haben wir in erwegung und ansehung derselben, den angestelten peinlichen procefs ufgehoben und ine, H...., dergestalt begnadet, das wegen solches begangenen grofsen excessus er zwar an leib und leben nicht gestraft werden, jedoch die zeit seines lebens keinem andern herrn als uns und unserm churfürstlichen haufs Sachfsen dinstgewertig sein und bleiben und dafs er sich gnugsam reversiren solle ....“

Dieser Befehl zeigt, wie sehr H. von dem Kurfürsten geschätzt wurde und wie er es ihm dankte, dass H. früher bessere Stellen ausgeschlagen hatte.

Der Revers H.'s (vom 19. Mai 1621) liegt — in eigenhändiger Niederschrift und mit dem Siegel H.'s versehen — bei den Akten. Unterm 23. Mai 1621 reskribierte der Kurfürst nochmals an den Schösser zu Dresden, H. solle auferlegt werden, „das er hinfüro, wie zuvor, bey unser tafel, so oft er begert wird, und wie gebräuchlich ufwarte ...., jedoch, dass er, ohne unsern ausdrücklichen bevehl, bey der music im chor nicht ufwarte.“ Auch die Kosten des Verfahrens erliefs der Kurfürst H. noch unterm 1. Juli 1621.

Dresden. **Theodor Distel.**

Aus dem Archive des Benedictinerstiftes St. Paul im Lavantthal in Kärnten.

(Mitgeteilt von **Oswald Koller**.)

Das Benedictinerstift St. Paul im Lavantthal ist eines der ältesten und berühmtesten Klöster Kärntens. Es ist im Jahre 1091 von dem Grafen Engelbert I. von Sponheim gegründet, durch eine Mönchskolonie aus dem schwäbischen Kloster Hirschau bezogen und wurde im Jahre 1782 durch Kaiser Josef II. aufgehoben. Die Bibliothek und die Handschriftensammlung wurden an die k. k. Studienbibliothek in Klagenfurt, das Archiv teils an das k. k. Staatsarchiv in Wien, teils an das k. k. Gubernialarchiv in Graz abgegeben.

Als jedoch im Jahre 1805 die Habsburger die vorderösterreichischen Besitzungen verloren und gleichzeitig das fürstliche Reichsstift *St. Blasien* im Schwarzwalde aufgehoben wurde, berief Kaiser Franz I. den Fürstabt *Bernhard Rottler* mit einer Anzahl Konventualen nach Österreich und übergab ihnen 1809 das Stift St. Paul, allerdings mit bedeutend geringerem Grundbesitze, als es vor seiner Säkularisation besessen. Nach und nach wurden auch der von St. Blasien gerettete Rest der Bibliothek, der mehrere Jahre in der Schweiz verborgen gewesen war, ein Teil des Archivs, die Münzen- und Kupferstichsammlung, Paramente und Geräte von St. Blasien herübergebracht und bilden im Vereine mit der Bibliothek und Handschriftensammlung des ehemaligen Klosters *Spital am Pyhrn*, welches ursprünglich den Blasianer Mönchen als Wohnsitz zugedacht gewesen war, und einem Teile des alten Archivs von St. Paul die gegenwärtigen Schätze des Stiftes. (Vgl. Beda Schroll, das Benedictinerstift St. Paul und Friedpert Neugast, Historia monasterii ord. S. Benedicti ad S. Paulum in valle inferioris Carinthiae Lavantina, Klagenfurt 1848).

Durch die freundliche Zuvorkommenheit des hochwürdigsten Herrn Stiftsprälaten P. *Augustin Duda,* der zugleich die Bibliothek verwaltet, war es mir in den Ferien 1889 gestattet, von den literarischen Schätzen des Stiftes Kenntnis zu nehmen. Dem genannten Herrn Abte, sowie dem hochwürdigen Herrn P. *Anselm Achatz,* Hofmeister und Archivar, dessen unermüdliche und unverdrossene Liebenswürdigkeit mir die Benützung des Archivs wesentlich erleichtert hat, statte ich auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten und aufrichtigsten Dank ab.

Die Bibliothek — etwa 30 000 Bände stark — enthält mancherlei bibliographische Seltenheiten ersten Ranges, u. a. eine der ersten

Gutenbergbibeln. An musikalischen Werken jedoch ist sie arm. Ich fand dort nur: die Partitur von Gluck's Paride ed Elena (2 Bände, 1769 und 1770); Lieder der Deutschen mit Melodien, Berlin, Winter 1767—1768, vier Bände; Novi thesauri musici liber primus (secundus etc.) Petri Joanelli Bergomensis de Gandino, Venetiis apud A. Gardanum 1568, sechs Stimmbücher in 4°; Diphonorum amoenissinorum inferior vox, Norimbergae ex officina Joannis Montani ac Ulrici Neuberi, 1549 [nur Inferior vox vorhanden. Siehe beide Werke in Eitner's Bibliogr. 1549a und 1568b.].

Reicher an musikalischen Werken ist das etwa 1200 Nummern zählende Archiv, dessen älteste Handschriften bis ins IX. Jahrhundert zurückgehen. Hier sind vier Codices näher zu beschreiben.

A. Ein Papiercodex, folio, aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, ohne Signatur, 513 Blätter. Der Codex enthält Abschriften von allerlei Traktaten, die in den Gerbert'schen Scriptores abgedruckt sind. Hin und wieder sind sie von eigenhändigen Anmerkungen Gerbert's begleitet.

fol. 1. Observationes praeviae ad Bernaldi seu Bernoldi monachi Sancti Blasii presbyteri et Theologi Constantiensis atque Poenitentiarii apostolici epistolas aliaque opuscula.

fol. 48. Apologeticae rationes contra Schismaticorum objectiones.

fol. 81. Incipit Ymago mundi (ein Werk Bernold's).

fol. 134. Oddonis de S. Blasio chronica ex msc. bibl. Caes. Vindob. coll. cum ms. S. Blas.

fol. 145. *Hucbaldi* musica enchiriadis. Abgedruckt bei Gerbert, Scriptores I, 152—173.

Dabei auf losen Blättern: Observationes ex cod. Tegerns. et ex cod. Salemitano.

fol. 160. Zu eben demselben: Lesarten aus dem Cod. Einsidl. (Vgl. Gerbert I, 103.)

fol. 162. Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis. Abgedruckt bei Gerbert I, 213—229.

fol. 172. Ein Traktat über Monochordteilungen. Inc.: Super unum concavum lignum in una linea .... Expl.: Discurrendo requiescit verum cantilenae corpus.

fol. 176. Ein irrtümlich hierher gebundenes Blatt, welches den Schluss des fol. 336 ff. enthaltenen Inchiriadon bildet und eigentlich nach fol. 349 gehört.

fol. 178. *Remigius* Altisiodorensis. Abgedruckt bei Gerbert I, 63—94.

fol. 195. Ein Bruchstück aus Aurelianus Reomensis: Post caput xx haec leguntur. Explicitus liber de disciplina musicae artis (Gerbert I, 61) bis zum Schluss.

fol. 199. *Imberti de Francia* regulae de mensurabili musica. Abschrift des im Codex B. fol. 51 enthaltenen Traktates.

fol. 200. *Aurelianus* Reomensis. Abgedruckt bei Gerbert I, S. 27—63. Die Abschrift trägt den Vermerk: Cod. Palatin. 1346 und wurde in Florenz collationiert, wie es eine Anmerkung Gerbert's auf fol. 245 besagt. Mit Auslassung der testimonia amanuensium stimmt er mit dem Druck überein bis S. 61, 1. Sp., 2. Abs.; nur hat er statt Explicit liber a) „explicit liber de disciplina musicae artis" und bricht unvollendet ab mit „quo autem liquido cunctis" (Gerbert 62, Z. 18 v. u.).

fol. 231. De armonica constitutione auctore Reginone Wessbireno cum notis. J. Jo. Baptistae Martini ordinis Minorum S. Francisci conventus. Abgedruckt bei Gerbert I, 230—247.

fol. 245. *Aurelianus* Reomensis wie oben fol. 200. Enthält eine Randbemerkung Gerbert's „Mufs aufs dem andern Msc. ediert werden, so in Italien ist geschickht worden zur Collationierung. Ist jetz in Florentz". (Dieses andere Ms. ist *Aurelianus* fol. 200.) Die Abschrift stimmt mit Gerbert bis zur Variante „Explicit liber de disciplina musicae" (I, 61). Dann wieder bis auf S. 62, Z. 9 v. u. „et isti memoria recceleret". Darauf folgen die beiden Testimonia (Gerbert's monitum S. 27). Daran schliefst sich: Post caput xx haec leguntur mit der Randglosse Gerbert's (Haec apud Martenium adduntur). Explicitus liber d. d. m. a. .... wie Gerbert I, S. 61 ff bis zum Schlusse „fiat, fiat, fiat, amen".

fol. 266. *Hugbaldus* Elnonensis, De armonica consideratione. Abschrift des Cod. S. Emmeram. Abgedruckt bei Gerbert I, 125—147. Die Abschrift reicht jedoch nur bis S. 147: Tonum octavum require ut supra.

fol. 302. Incipit liber *Ubaldi* peritissimi musici de Armonica institutione. E cod. Argentor. coll. cum Ms. bibl. Cesaenae apud minores Conventuales. Abgedruckt bei Gerbert I, 104 — 125. Über die beiden Hds. vgl. I, 103.

fol. 336. Incipit inchiriadon *Uchubaldi* Francigenae. Ex Ms. 7202 bibl. regiae. Über diesen Pariser Codex sagt Gerbert I, 103, dass er von Interpolationen wimmle und S. 165 in der Anmerkung, dass er von dem von ihm gegebenen Texte des

Einsidl. bedeutend abweiche. Wieweit die hier gegebene Abschrift mit den De cantu et musica II, 1, gegebenen Proben übereinstimmt, hatte ich keine Gelegenheit mich zu überzeugen. Die Abschrift ist unvollständig; der Schluss ist als fol. 176 und 177 an unrichtiger Stelle eingebunden.

fol. 350. *Τεχνή πρακτική* seu ars psallendi et cantandi Graecorum. Abgedruckt bei Gerbert III, 397—398.

fol. 354. *Joannis Keckii* introductorium musicae, abgedruckt bei Gerbert III, 319—329.

fol. 362 b. Eine Intervallentafel (Tabula ad capitulum tertium).

fol. 364. Bruchstück aus dem Tonarius des *Oddo*. Incip.: De octo Tonora ad ordinem bis zum Schluss. Abgedruckt bei Gerbert I, 249—250.

fol. 366. *Berno,* De varia psalmorum atque cantuum modulatione. Ex ms. Salemitano Saec. XI. vel XII. Abgedruckt bei Gerbert II, 91—94.

fol. 388. Ein Bruchstück, mit besonderer Paginierung von S. 7 anfangend. Incip.: Inceperis non minus quam c acutum id est trite diezeugmenon. Es ist ein Bruchstück aus *Bernos* Prologus zum Tonarius (Gerbert II, 62—79) und reicht von S. 70, 2. Sp., Z. 12 bis zu Ende.

fol. 395 b. „Nun folgen in unserm Codice noch 7 1/2 Blatt; an dem Ende stehet erst Explicit lib. *Berno'*. Woraus ich urteile, dass diese Blätter auch noch zur Musica *Bernonis* gehören. Ferner ist hier eine Figur mit dem Zirkel abgemessen, in welcher alle Töne notiert sind. Darauf kommen 3 Zeilen mit Noten, sodann fängt die Behandlung an Authenticus protus cum plage suo finem habet in lychanosypaton. Darauf kommen unter verschiedenen Rubriquen die Antiphonen. Der Beschluss heifst „Hec in nostra etc." Diese Bemerkung dürfte von einem Konventualen eines anderen Klosters herrühren, denn es heifst zum Schluss: „Si haec non sunt in cod. San-Blasiano, describam ex nostro manu mea, quam primum iusserit Reverendissimus abbas".

Die Bemerkung bezieht sich auf den Tonarius des Berno von Reichenau (Gerbert II, 79—91). Welcher Codex gemeint ist, ist nicht ersichtlich, wahrscheinlich dürfte es der Admonter sein (II, 61, 79).

Das folgende Stück

fol. 396. Initio manuscriptoris. Deus propitius esto Udalrico scriptori.

Autenticus protus constat ex prima specie diapente. E Cod. Palat. Nr. 1344 coaev. sec. XI. ist der vollständige Tonarius *Berno's* und ist nach dieser Abschrift bei Gerbert II, 79—91 abgedruckt.

fol. 403. Ein mit S. 23 beginnendes Bruchstück De mensura monochordi. Si regularis monochordi divisionem etc. Es ist die bei Gerbert I, 345 abgedruckte Monochordteilung aus einem Blasianischen Codex des XII. Jh. und reicht bis zum Schlusse „duo haec genera metire", S. 347.

fol. 404. De consona tonorum diversitate. Ex ms. Sangall. coaevo. Abgedruckt bei Gerbert II, 114—117.

fol. 409. Musica *Bernonis* (Prologus in tonarium). Abgedruckt bei Gerbert II, 62—79.

fol. 418. Orditur prooemium subsequentium tonorum. Omnis regularis monocordii. Sequuntur regulae cuiusdam sapientis: Prout gratia divina inspiraverit aperire conamus etc. Ein Bruchstück aus *Berno's* Prologus in tonarium und reicht von II, 67, Cap. 5 bis S. 72 vel sui subiugalis. Die Quelle der Abschrift ist nicht angegeben. Da jedoch nach der S. 72 gegebenen Anmerkung der Cod. Ottoburan. nur bis hierher reicht, so dürfte die Abschrift daher entnommen sein.

Das folgende Stück

fol. 420, ist identisch mit dem vorhergehenden, jedoch vollständig. An der Spitze steht die Bemerkung: E cod. Admont., dabei eine eigenhändige Anmerkung Gerbert's: „Haec habentur in *Bernonis* prologo tonarii jamque sunt collata usque ad tonarium, qui an sit edendus deliberandum."

fol. 429. Initio manuscriptoris. E Cod. Palat. 1344 coaev. Saec. XI. identisch mit fol. 396 ff.

fol. 434. Monochordteilung ohne nähere Erklärung.

fol. 436. Inc.: Quod altius sonant ideoque III dicimus graves VII vero vocamus acutas. Darauf folgt eine Monochordteilung.

fol. 437. *Bernelini* cita et vera divisio monochordi. Ex Vaticano cod. reg. Suec. 480, nunc 1661, p. 34. Abgedr. bei Gerbert I, 312—330.

fol. 456. Regulae Domini *Oddonis* de Rhythmimachia. Abgedruckt bei Gerbert I, 285—296.

fol. 465. Regulae Domini *Oddonis* super Abacum. Abgedruckt bei Gerbert I, 297 – 302.

fol. 471. Skizzenhafte Anmerkungen Gerbert's über einige mittelalterliche Musiker.

fol. 473. Incipit musica *Oddonis*. Abgedruckt bei Gerbert I, 252—264.

fol. 483. Fortsetzung der musica *Oddonis*. Inc.: Musica artis disciplina summo studio appetenda est. Abgedruckt bei Gerbert I, 265—284. Hierbei findet sich die eigenhändige Bemerkung Gerbert's: „Haec in codice Sanblasiano continenter posita sunt post opusculum seu dialogum Oddonis de musica post haec, quae in aliis Mss. desiderantur, verba: D. Age ergo observo et de modis quae secuntur edicito."

Musicae artis disciplina. Ad oram legitur: „Hic desinit dialogus".

Es ist dies die ursprüngliche Fassung des von Gerbert I, 265 gegebenen Monitum.

fol. 493. Musica *Oddonis*, wie fol. 473 mit Collationen aus den Codd. S. Emmeram. et Viennen.

Der Text bricht jedoch mit „quantum coelum terra miramur excelsius", Gerbert I, 265, 1. Sp., Z. 16 v. u. ab.

fol. 504. Incipit liber qui et dialogus dicitur a Domno *Oddone* compositus succinctim decenter atque honeste ad utilitatem legentium collectus. Incipit prologus.

Abgedruckt bei Gerbert I, 251—252.

fol. 506. Skizzenhafte Anmerkungen über englische Musiker des XVI. Jhs.

fol. 510. „In monasterii Casinensis Bibliotheca codex quidam servatur scriptus circa saec. XI. literis longobardicis rapsodia ex variis scriptoribus de re musica et per capita digesta et haud raro interpolatae. Caput vero 95 ut omnia alia eo in codice inscribitur: Item Tonora per ordinem cum suis differentiis quos habemus honorifice emendatos et patefactos a domno Oddone religioso abbate, qui fuit peritus in musica."

„Est autem tonarius cum notis fere perpetuis musicis antiquis longobardicis, quas cum typis exprimere non possumus".

Diese eigenhändige Bemerkung Gerbert's findet sich wieder Scriptores I, 247.

fol. 512. Prooemium tonarii domni *Oddonis* abbatis. Abgedruckt bei Gerbert I, 248.

fol. 513. Explicit totus liber.

Überblickt man den Inhalt des Codex, so unterliegt es keinem Zweifel, dass hier Sammlungen vorliegen, welche Gerbert zum Zwecke der Ausgabe seiner Scriptores angelegt hat.

Bei Betrachtung des ersten Bandes der Scriptores sind vor allem jene Stücke auszuscheiden, welche Gerbert Druckwerken entnommen hat; es sind dies die Nummern 2, 3, 4, 5, 10. Von den übrigen Stücken fehlen im St. Pauler Codex

Nr. 1, Geronticon *Pambonis,* Nr. 6, *Isidorus* Hispalensis, Nr. 7, *Alcuin*, alle drei nach Wiener Hds. und Nr. 14, *Adelboldus* nach einer Tegernseer Hds.

Alle übrigen Stücke des ersten Bandes finden sich im St. Pauler Codex wieder.

Bei Nr. 8, *Aurelianus* Reomensis führt Gerbert einen Codex der Laurentiana in Florenz als Quelle an und benützt für den Prolog auch einen Abdruck aus Martenius' Collectio amplissima I, 121, nach einer Hds. von St. Elnon. Der St. Pauler Codex hat den Traktat an drei Stellen, fol. 195 (unvollständig), fol. 200 und fol. 245, von diesen ist die zweite Abschrift die eines Palatinus, die dritte ist der Laurent. Die erste dürfte nach Gerbert I, 61, Anm. zu schliefsen eine Abschrift aus Martenius sein.

Bei Nr. 9, *Remigius* von Auxerre, der sich in unserm Cod. fol. 178 findet, ist die Quelle der Abschrift nicht angegeben.

Für Nr. 11, *Hucbald*, ist fast der vollständige kritische Apparat Gerbert's vorhanden. „De harmonica institutione" giebt Gerbert nach einem Argentor. und einem Cesen. heraus; diese Abschrift findet sich im St. Paul. fol. 302. „Alia musica", von Gerbert nach einem Argentor. und Emmeram. herausgegeben, steht nach dem Emmeram. fol. 266. Für die „Musica enchiriadis" hat Gerbert mehrere Codices benützt; er zählt einen Einsidl., Tegerns., Salem., S. Blasian., Cesen., Argentor. auf und überdies kennt er noch zwei von Interpolationen strotzende Codd. zu Paris und Florenz. Im St. Paul. finden sich wieder die Collationen des Einsidl. fol. 160, des Tegerns. und Salem. fol. 145, des Paris. 7202 fol. 336. Die Commemoratio brevis, die sich nach Gerbert in einigen Codd. vorfindet, steht hier fol. 162.

Von den beiden für Nr. 12, *Regino* von Prüm, I, 230, genannten Abschriften ist die hier fol. 231 vorliegende die *Martini*'s.

Nr. 13. *Oddo.* Die Vorbemerkung S. 247 über den Cod. Casin. findet sich wieder Cod. St. Paul, 510. Das Prooemium aus diesem Cod. steht in Abschrift fol. 512 und bruchstückweise auch fol. 364. Von dem Prologus und dem Tonarius, für die Gerbert Codd.

Paris., Blasian., Emmeram., Admont., Vienn. benützt hat, sind fol. 473 die Collationen des Admont. und Emmeram., fol. 493 des Emmeram. und Vienn. vorhanden. Die Anmerkung Gerbert's I, 265 findet sich im St. Paul. fol. 485, die Rhythmimachia fol. 456, die Regulae super Abacum fol. 465, die beiden letzteren jedoch ohne Angabe der Quelle.

Nr. 14. *Bernelinus* findet sich mit genau übereinstimmender Angabe der Quelle wie I, 313 im St. Paul. fol. 437.

Endlich findet sich von den anonymen Traktaten auch die Mensura monochordi I, 345 im St. Paul. fol. 403.

Von den Stücken des zweiten Bandes enthält der St. Paul. nur die Werke *Berno*'s von Reichenau; den Prolog in vier Abschriften fol. 409, 388, 418, 420, davon die drei letzten unvollständig; den Tonarius nach dem II, 62 angeführten Palat. in zwei Abschriften fol. 396 und 429. Darauf bezieht sich auch die Bemerkung 395. De varia psalmorum et cantuum modulatione steht nach der Abschrift des Salemit. fol. 366, die Epistola de consona tonorum diversitate, genau wie II, 62 angegeben, nach dem St. Gall. fol. 404.

Von den Stücken des dritten Bandes finden sich im St. Paul. nur *Keck*'s Introductorium auf fol. 354 und die *Τεχνή πρακτική* auf fol. 397.

Unbestimmt bleiben von allen Stücken des St. Pauler Codex nur die Monochordteilung fol. 362 und die beiden Stücke fol. 172 und 436.

Es fehlt also zur Vollständigkeit noch manches wesentliche; doch ist hier ein grofser Teil von Gerbert's Sammlungen erhalten. Im Archive von St. Paul giebt es, wie mich der Herr Archivar versichert, nichts mehr aus Gerbert's Nachlass; was fehlt, dürfte also bei der Übersiedlung verloren gegangen sein. Aus dem Umstande, dass die Sammlung keine planmäfsige Anordnung zeigt, ja dass fol. 176 und 177 an einer ganz unrichtigen Stelle beigebunden sind, ist zu schliefsen, dass die Sammlung nicht von Gerbert selbst herrührt, sondern dass wahrscheinlich nach seinem Tode alles, was sich noch in seinem Nachlass vorfand, von unkundiger Hand in ungeordneter Weise in einen Sammelband zusammengebunden wurde.

(Schluss folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

1. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg vom 14. Jahrh. bis auf die Gegenwart. Von Josef Sittard. Altona und Leipzig. Verlag von A. C. Reher. 1890. 8°. XII u. 392 S. Pr. 6 M.

Mit erfreulicher Geschäftigkeit mehren sich die historischen Quellenwerke über Länder und Städte mit ihrem einstigen Musiktreiben, ihren Instituten und Pflegestätten. Durch des obigen Verfassers bewährte Hand ist das Leben und Treiben der alten Hansestadt Hamburg in sozialer und künstlerischer Hinsicht in ein lebensvolles Bild zusammengefasst. Die Arbeit war um so mühevoller, da auch hier, wie an so vielen anderen Orten Feuersbrünste Akten, Dokumente und Rechnungen vernichtet haben. Die Quellen mussten daher aus alten Druckwerken jeglicher Art zusammengelesen werden und wir glauben es Herrn Sittard sehr gern, dass sich die Zahl der durchgesehenen Werke gut auf 1000 beläuft, wie er auf Seite X des Vorwortes erwähnt. Doch nicht genug das Quellenmaterial auf so zeitraubende Weise erst herbeizuschaffen, begann dann erst die weit schwierigere Aufgabe, die sich oft widersprechenden Nachrichten auf ihr richtiges Maſs zurückzuführen, eine Arbeit, die bei reichlichem Vorrat an Dokumenten entweder ganz erspart wird oder leichter zu erledigen ist. Wir bewundern Herrn Sittard's Talent mit so schwankendem Material ein Werk geschaffen zu haben, welches trotzdem den Stempel der gröſsten Glaubwürdigkeit an der Stirn trägt und durch sein geschicktes Darstellungstalent auch noch ein lesenswertes interessantes Buch geworden ist, das in keiner Weise die trockene Quellenarbeit verrät. Von 1350 ab bis in die neueste Zeit entrollt der Herr Verfasser ein Bild der musikalischen Thätigkeit Hamburgs. Zuerst sind es die Spielleute, die teils in dienstlichem Verhältnisse, teils aber als herumziehende Musiker das musikalische Bedürfnis der Stadt befriedigen. Dann folgen die Stadttrompeter, darauf die späteren *Ratsmusikanten*, die *Roll-* und *Grün-Musikanten*, auch *Grün-Fiedler* genannt, die einen durften nur in der Stadt, die andern nur in der Umgegend bei Lustbarkeiten, Tanz und Hochzeiten mit ihrer Fertigkeit dienen. Im 16. und 17. Jahrhundert begegnen uns unter den Rats- und Stadtmusikanten wohlbekannte Namen und tüchtige Komponisten, wie die Praetorius, Scheidemann, Selle, Schop u. a. Die Ratsmusikanten hatten auch bei der Kirchenmusik aufzuwarten und als Direktoren und Kantoren an Kirche und Schule wählte man daher tüchtige, oft berühmte Männer, wie im 18. Jahrhundert Telemann und Emanuel Bach. Christian Fr. Gottl. Schwencke, 1822 gestorben, war der letzte städtische Musikdirektor. Der geringe Sinn für Kirchenmusik und die Knauserigkeit der Ratsherrn vereinten sich, um das einst blühende Institut zu vernichten. Es vollzog sich hier derselbe Prozess wie er uns in Residenzstädten der Fürsten entgegentritt. Die Pflege der Kunst, die einst durch den einzelnen begründet und erhalten wurde, ging in die Hände der Bürger über, wurde Allgemeingut und entwickelte sich jetzt erst in ganzer Breite und Fülle zum Besten der Kunst. Gesang- und Orchester-Vereine entstanden und aus

kleinen Anfängen gelangten sie zu einer kaum geahnten Höhe. In einem Zeitraume von kaum 50 Jahren hatten sich völlig neue Einrichtungen entwickelt, die zur einstigen Kunstausübung standen, wie das Kind zum Manne. Man erinnere sich nur, dass man es einst kaum für nötig hielt eine einzige Probe abzuhalten und die Komponisten die Auflagestimmen fast noch nass zur Aufführung brachten. Das Musikwesen erfuhr nach und nach eine so gänzliche Umwälzung, wurde mit einer vorher nie gekannten Sorgsamkeit gepflegt, dass schon dadurch die Ansprüche an eine Musikaufführung ganz andere wurden. Herr Sittard führt diese Entwickelung und Umwälzung an der Hand der vorhandenen Thatsachen mit gewandter Feder uns vor Augen und sowohl der Historiker als Dilettant hat seine Freude das geschichtliche Bild sich entrollen zu sehen.

---

2. Emil Bohn: Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im 16. und 17. Jahrh. von .... Breslau, Jul. Hainauer. 1890. hoch 4°. XVI u. 423 S. Pr. 15 M.

(Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung erhalten das Werk bei Einsendung von 11 M vom Verfasser: Breslau, Kirchstr. 27, III.) Ein monumentales Werk, welches der Musikgeschichte von unnennbarem Nutzen sein wird. 194 Seiten nehmen nur die Beschreibung der Mss. in Anspruch, alles Übrige ist den quellenmäfsigen Nachweisen gewidmet. Der Herr Verfasser hat sich seine Arbeit nicht leicht gemacht. Er hat sich nicht begnügt die Mss. nur zu beschreiben, sondern der Musikgeschichte nach allen Seiten hin zu erschliefsen: die Autoren anonymer Gesänge festzustellen, das Vorkommen der Tonsätze in Druckwerken nachzuweisen und eine Gesamtübersicht aller Textanfänge zu geben. In der That eine staunenswerte Arbeit. So hat er z. B. über Puschmann's Meisterlieder sechs Register angefertigt, die über jegliche Frage Auskunft erteilen. Es fehlen nur noch die thematischen Anfänge und wir besäfsen ein Werk ohnegleichen. Dem letzteren stellten sich die enormen Unkosten entgegen und die Gleichgültigkeit unserer Musiker gegen alles was Wissenschaft heifst. Mit Ausdauer und verzweiflungsvollem Mut schicken sie ein Werk nach dem andern in die Welt und opfern Zeit und Geld, ohne auch nur den geringsten Lohn oder Dank zu erreichen, aber die wissenschaftlichen Bestrebungen in ihrer Kunst betrachten sie mit einer Geringschätzung und Missachtung, die mit ihren eigenen Bestrebungen in einem fast unerklärlichen Verhältnisse stehen. Vorliegendes Werk wurde daher auch nur möglich durch den Druck bekannt zu machen, indem abermals der wahrhafte Beschützer der Musikwissenschaft, Herr Dr. Hermann Eichborn, die hohen Unkosten deckte, welche der Druck beanspruchte. Auch dem Drucker des Werkes, Herrn Hermann Dittrich in Reichenbach in Schlesien, müssen wir das Zeugnis ausstellen, dass er der Wissenschaft ein schönes Denkmal ohne Eigennutz gestiftet hat.

Mitteilungen.

* Wie sich einst Nord- und Süddeutschland in Hinsicht des musikalischen Geschmacks feindselig gegenüberstanden lässt sich heute nur noch aus einzelnen Äufserungen ermessen: Die Süddeutschen, besonders die Wiener, bezeichneten im 18. Jahrhundert jede norddeutsche musikalische Leistung, mochte es eine Komposition, eine Sängerin oder einen Virtuosen betreffen, mit der abweisenden Bezeichnung lutherisch. Nicolai erzählt (Reise IV, 556) er habe in Wien manche sonst eifrige und geschickte Liebhaber der Musik von Phil. Em. Bach nicht allein mit Gleichgültigkeit, sondern sogar mit innerem Widerwillen sprechen hören, während ihnen Kozeluch und Steffan für das Klavier alles waren. Adamberger (1789 Tenorist an der Hofkapelle in Wien) wurde einst um ein Urteil über eine berühmte Sängerin aus Norddeutschland gefragt und erklärte, sie sänge lutherisch, was er auf näheres Befragen dahin erläuterte: „Lutherisch singen nenne ich, wenn man eine schöne Stimme bei einem Sänger hört, wie sie derselbe von der Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute musikalische Bildung wahrnimmt, wie sie in Norddeutschland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italienische Schule des Gesanges sichtbar ist, durch die man ganz allein erst zum wahren Sänger gebildet wird. (Allg. Wiener Musikztg. 1821, 56.) Die in Norddeutschland so beliebten Opern von Hiller, Benda u. a. wurden in Wien nicht der Mühe wert gehalten auch nur anzusehen und waren daher kaum dem Namen nach bekannt. In Norddeutschland dagegen, besonders in Berlin, pflegte man mit Vorliebe die älteren klassischen Meister, wie Seb. Bach, Händel und die Kompositionen der Schüler des ersteren und sah mit Geringschätzung auf die Erzeugnisse der Wiener Meister herab. Als Salomon und Schulz sich angelegen sein liefsen Haydn und Gluck bekannt zu machen, stiefsen sie gerade bei den tonangebenden Musikern damaliger Zeit auf heftige Opposition. Reichardt war schlau genug seine Zuneigung zu den süddeutschen Komponisten, denen er im Herzen huldigte, so lange nicht merken zu lassen als er in preufsischen Diensten stand und rückte erst mit seiner Meinung heraus, als er unabhängig war. Bekannt ist es ja wie die Prinzessin Amalie von Preufsen und Forkel über Gluck urteilten.

* Prosnitz, Adolf (Prof. am Wiener Conservatorium). Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Für Schulen und Conservatorien von .... Wien, Wetzler (Engelmann). 1889. 8⁰. VI u. 169 S. mit 2 Tafeln. Ein vortrefflicheres Schulbuch für das Studium der Musikgeschichte ist bisher noch nicht erschienen. Kurz, umfassend, auf den besten Quellen fufsend, übersichtlich geordnet, gut geschrieben, das jedesmalige Pensum für den Schüler scharf abgegrenzt, sind die sehr empfehlenswerten Eigenschaften dieses Compendiums und man kann nur wünschen, dass sich Lehrer wie Schüler (auch Dilettanten die für Musikgeschichte Interesse haben) dieses Buches fleifsig bedienen. Eine ähnliche Bearbeitung des 17. und 18. Jahrh. wäre wohl zu wünschen, doch leider fliefsen hier die Quellen noch so spärlich, dass es besser ist die Arbeit aufzuschieben. Obgleich in den Monatsheften schon so Manches für diese Zeit geschehen ist, so steht es doch in keinem Verhältnisse zu der quellenmäfsigen Bearbeitung, welche die Zeit bis zum Ende des 16. Jahrh. erfahren hat.

* *Bach* (Joh. Seb.). Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von .... Auf Grund der Gesamtausgaben von C. F. Peters und der Bach-Gesellschaft verfasst von

Carl Tamme. Leipzig, C. F. Peters. hoch 4°. XVI u. 155 S. Pr. 6 M. Eine sehr erwünschte Arbeit nach der schon lange ein jeder verlangt hat und doch niemand sich an die Arbeit machte. Sie schließt sich an den von Dörffel verfassten thematischen Katalog der Instrumentalwerke Bach's an und giebt nicht nur den Anfang des Werkes, sondern den Anfang jeglichen Abschnittes an. Jeder Satz ist für sich numeriert und eine zweite Numerierung läuft durchs ganze Werk. Ein doppeltes Register verzeichnet die Textanfänge der Werke und der einzelnen Sätze, so dass man nur die Wünschelrute auszustrecken braucht und sicher auf Erfüllung rechnen kann. Staunenswert ist der Reichtum an Kompositionen und doch umfasst das Verzeichnis erst diejenigen Werke die neu gedruckt sind. Wie viele sind noch Ms. und was ist alles verloren gegangen! Das Verzeichnis umfasst 2 Passionen, 5 Messen, 2 Oratorien, 1 Magnificat, 1 Trauerode, 3 Trauungs-Cantaten, 4 Sanctus, 7 Motetten, 22 weltliche Cantaten und 189 geistliche Cantaten, leider ohne Angaben wie wir sie in den thematischen Arbeiten Köchel's und Jähn's gewöhnt sind. Wir erfahren nur die Themata, den Textanfang, die Bezeichnung Chor, Recitativ und Arie nebst der betreffenden Stimme und die Angabe: Klavierauszug Peters, Partitur Bach-Gesellschaft, nebst der Bandnummer. Einem künftigen Bearbeiter bleibt also noch recht viel zu thun übrig. Spitta hat das Material zum Teil in seiner Bach-Biographie schon aufgespeichert und bedarf oft nicht mehr als der Zusammenstellung. Dennoch ist die Arbeit eine so riesenhafte, dass ein zweiter Köchel erstehen müsste, ehe wir in den Besitz derselben gelangten. Hoffen wir, dass er recht bald kommt.

* *Kalischer*, Dr. Alfred Christlieb. Gotthold Ephraim *Lessing* als Musik-Ästhetiker. Dresden-N., Oehlmann. 1889. 8°. 42 S. 90 Pf. Dass geistreiche Männer jede Kunst und Wissenschaft in den Bereich ihrer Betrachtungen ziehen, können wir schon bei den alten Völkern beobachten und dies zu sammeln und zusammenstellen was ein und der andere Gottbegnadete gedacht und ausgesprochen hat, ist ein Zug unserer Zeit. Herr Kalischer hat mit großer Sorgfalt den Lessing studiert und seine Aussprüche über Musik gesammelt. Da aber Lessing's Kenntnis der Musikliteratur, gerade so wie bei Goethe, nicht über das Landläufige hinausging und dies zu beider Zeiten außerordentlich schwach war, so ist die Ausbeute auch nicht bedeutend. Bach, Händel und die alten Klassiker waren ihnen fremd, Mozart und Beethoven noch nicht erstanden und so blieb also nur das damalige sich breitmachende Mittelgut übrig. Lessing wie Goethe interessierten sich ganz allein für die Oper und blickten sehnsüchtig nach einer Zeit, in der Text und Musik auf gleicher Stufe stehen würden. Selbst etwas dafür zu thun ist aber keinem eingefallen, außer Goethe mit seinen kleinen Singspielen. Lessing's Beobachtungen über die Verbindung von Poesie und Musik sind gewiss von Bedeutung und der auf Seite 38/39 mitgeteilte Ausspruch spricht für das volle Verständnis und richtige Erkenntnis, wie weit sich die Poesie den Bedürfnissen der Musik anpassen muss. Er sagt: „die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, muss nicht von der gedrungenen Art sein; dass es bei ihr keine Schönheit ist den besten Gedanken in so wenig als möglich Worte zu bringen, sondern dass sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muss, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können". Die Wagner'schen Texte geben hierzu das treffendste Beispiel. Schon die Italiener vor und zu Lessing's Zeit trafen darin das Richtige: Viel Worte und wenig Handlung.

* *Joh. Zahn*'s Die Melodieen der deutschen evangelischen Kirchenlieder (Gütersloh, Bertelsmann) sind soeben in ihrem 2. Bande vollendet und steht zu

hoffen, dass die Fertigstellung des Werkes in kurzer Zeit erfolgen wird. Die Liefg. von 5 Bogen beträgt 2 M.

* Von Dr. *Adolf Kullack*'s „Die Ästhetik des Klavierspiels" ist soeben die 3. von Dr. *Hans Bischof* umgearbeitete Auflage erschienen. Berlin 1889, Brachvogel & Ranft (Kurt Brachvogel). Pr. 6 M. 8°. XII und 404 S. Ein Register fehlt (!). Die Geschichte der Klaviervirtuosität ist S. 11—43 behandelt. Die ältere Zeit könnte doch nur auf dem Studium ihrer Werke begründet sein. Die Verfasser haben nicht einmal den Versuch gewagt. Erst mit Seb. Bach glauben dieselben Boden zu gewinnen, doch statt sich auf reales Wissen zu stellen, werden wir mit geistreichen phantastischen Redensarten abgefertigt. Emanuel Bach gab durch seine Klavierschule die trefflichste Anleitung, dann Löhlein, Clementi, Hummel u. s. f., doch die Trauben hängen ihn zu hoch. Über Mozart's Technik sagen sie S. 18 „Eine bestimmte und anschauliche Vorstellung von Mozart's Klavierspiel zu geben, ist leider in noch geringerem Maße möglich als bei Bach" (sic?). Dass sich Mozart über Clementi's Technik so genau ausspricht sind ihnen unbekannte Dinge, sowie dass Jahn's Mozart hierüber trefflichen Aufschluss giebt. So lange die Ästhetik die Geschichte der Musik negiert, so lange bleibt sie eitel Spiegelfechterei.

* In dem Sinfoniekonzerte der Gewerbehauskapelle zu Dresden wurde auf Veranlassung unseres Mitgliedes Herrn *Otto Schmid* eine Sinfonie von Michael Haydn aufgeführt, die sich einer günstigen Besprechung in den dortigen Zeitungen erfreut. Herr Schmid ist bereit dieselbe auf Wunsch auch anderen Orchestern zur Verfügung zu stellen. Herr Schmid vermutet, dass es dieselbe Sinfonie ist von der Leop. Mozart in seinem Briefe vom 6./10. 1777 spricht, in der eine Variation mit türkischer Musik so plötzlich einsetzt, „dass alle Frauenzimmer erschraken und ein Gelächter entstand". Die Sinfonie schließt sich in der Form noch ganz der älteren Suite an und besteht aus 5 Sätzen.

* List & Francke in Leipzig. 214. Verzeichnis des antiquarischen Lagers von .... 1890. Enth. 601 Nrn. Kirchenmusik, Choralbücher, weltl. Gesänge für gemischten und Männerchor, Lieder und Arien, Gesangschulen, Volksliederbücher und Klavierauszüge von Opern. Leider immer noch in der alten unpraktischen Ordnung abgefasst, in der jedes Fach alphabetisch für sich geordnet ist und man einen Autor durch 7 Abteilungen zusammensuchen muss.

* Zu dem letzten Verzeichnisse der Mitglieder der Gesellschaft (Monatsh. 1889) ist Herr Dr. Wilibald Nagel in Zürich noch nachzutragen. Neue Mitglieder sind 1890 eingetreten die Herren Pfarrer Dr. Boecker in Fischeln, Th. Graff, Dirigent der Liedertafel in Pforzheim, Jos. Schildknecht, Musikdir. am Lehrerseminar in Hitzkirch, Richard Schumacher in Berlin und C. Walter, Lehrer und Chorregent in Biberach a./Rh.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 10.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Monatshefte

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang.
1890.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 3.

Aus dem Archive des Benedictinerstiftes St. Paul im Lavantthal in Kärnten.

(Mitgeteilt von **Oswald Koller**.)

(Schluss.)

B. Ein Sammelband in 4° ohne Bezeichnung, aus lauter vereinzelnten Blättern und Bruchstücken von verschiedenen Gröfsen bestehend und aus verschiedenen Jahrhunderten herrührend. Der Codex stammt aus St. Blasien, das älteste Stück ist aus dem IX. Jh.

Von musikalischen Stücken finden sich darin folgende:

fol. 24a. Tonale S. *Bernhardi*, Schrift des XIII. Jh. Abgedruckt bei Gerbert II, 265 — 267. Der Abdruck stimmt mit der Hds. überein, nur zum Schlusse fehlen in der Gerbert'schen Ausgabe nach den Worten: Ibi de talibus sufficienter doceri poteris noch folgende zwei Notenzeilen (die erste ohne Schlüssel):

fol. 27b.

Domine iube benedicere Tu autem Do-mi-ne mi-se-re-re no-bis

Be-ne-di-camus Do-mi-no De-o gra-ti-as.

Gerbert führt als Quelle ein Ms. S. Blas. sec. XIII an, es dürfte dieses Bruchstück also Gerbert als Vorlage gedient haben.

fol. 31—39. Ein Pergamentbruchstück, 20 : 25½ cm, Schrift des X. Jahrhunderts, eine Lage von 10 Blättern, von denen das letzte herausgeschnitten ist. Zwei Spalten zu je 20 Zeilen. Das Bruchstück enthält den Tonarius des *Berno* (Gerbert II, 79—91) jedoch unvollständig. Es beginnt fol. 34a Et semper et in secula seculorum amen (Gerbert II, 83, 1. Sp., Z. 7 v. o.). Die Überschriften sind rot, die Texte der Gesänge alle neumiert.

Die Hds. stimmt mit dem Abdruck bis zum Schluss, aufser dass fol. 39a statt „Haec munera quondam" (II, 90) „Haec in nostra quondam" zu lesen ist. Von einem andern Codex, der ebenfalls diese charakteristische Variante *in nostra* statt *munera* aufweist, berichtet Cod. St. Paul. A fol. 395. Doch dürfte dieses vorliegende Bruchstück nicht identisch mit dem dort genannten sein.

fol. 40. Ein einzelnes Blatt mit vier Troubadourliedern. Der Text derselben ist im Programm der Klagenfurter Staatsoberrealschule für das Jahr 1885 von Professor *J. B. Kemp* herausgegeben; daselbst ist auch das Blatt genauer beschrieben. Das erste Lied ist von *Thibaut de Navarre* (vgl. De la Ravalière, Les poésies du Roi de Navarre II, 361; doch weist dessen Text bedeutende Verschiedenheiten von der St. Pauler Hds. auf); das zweite dürfte von *Colars li Bouteilliers* sein (vgl. De la Borde, Essai sur la musique II, 320); der Dichter des dritten Liedes ist *Martin le Béguins* de Cambrai (vgl. Keller, Romvart und Mätzner, Altfranzösische Lieder); der Dichter des vierten Liedes ist noch unbekannt. Welcher Handschriftengruppe das Fragment angehört, ist mir nicht gelungen festzustellen.

Die Melodieen sind zu Anfang jedes Liedes auf vier mit roter Farbe gezogene Linien in Longen in Mensuralnotenschrift des XIII. Jhs. geschrieben. Pausenzeichen finden sich, jedoch nicht durchgehends, am Ende jeder Verszeile. Von Ligaturen kommt nur die gewöhnliche ligatura binaria cum proprietate et perfectione zum Teil pliciert, zum Teil ohne plica vor. Die einzige ternäre Ligatur im vierten Stück dürfte die Geltung einer Longa haben. Aufserdem erscheinen häufig Conjuncturen einer Longa mit 2 oder 3 Semibreven. Die Resolution der Melodieen muss in Gemäfsheit zu den von Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 126, 215, 216 ausgesprochenen Grundsätzen derart geschehen, dass alle Ligaturen

und Conjuncturen den Wert einer Longa erhalten. Ich bringe die Melodie sowie den Text der ersten Strophe getreu zum Abdruck und bezeichne nur die wahrscheinlichen Taktgrenzen durch einen Apostroph (').

1. fol. 40a. (Thibaut de Navarre.)

Co - stu - me est bien, quant l'en tient un[2] pri-son, Qu'en ne le ueult o - ir

ne es - cou - ter, Que nu - le riens ne (fait) tant cuer fe - lon, Con grant poo-

ir, qui mal en ueult u - ser; Por ce ma dame de moi m'estuet dou - ter

Que je ne uoil par - ler de ra - an - con, Vestre os - tagez s'en

be - le guise non Par - mi tout ce ne puis ge es - cha - per.

(Folgen noch vier und eine halbe Strophe.)

[1]) Von diesen 5 Noten ist offenbar eine zuviel. [2]) Ms. J. [3]) Diese 3 Noten sollen Longae sein. [4]) Fehlt im Ms. Ich habe die Note nach Analogie des ersten Verses, das fehlende Wort aus De la Ravalière hinzugefügt. [5]) Diese Note soll eine Longa sein. [6]) Die Noten fügen sich nicht dem Rhythmus. Sollte die Brevis wegzufallen haben, so würde sich die Melodie besser dem bei De la Ravalière angegebenen Texte: Ne d'ostage s'en etc. fügen.

2. (Colars li Bouteilliers?)

Au - cu - ne gent m'ont blas - me pour moi chas - toi - er,

Car ce que i'ai tant a - me deus - se lais - si - er;

Mes ce m'est trop grief, Car ie uueil de chief en chief, Jusqu'en

la fin, Ser - vir bo - ne a - mour sanz nul en - gin; Loi - al - ment

sanz tri - che ri - e, Ueuil en gre ser - vir m'a - mi - e.

(Folgen noch drei Strophen.)

[1]) Die letzte Note soll eine Longa sein; ein Pausenzeichen fehlt. [2]) Ein Pausenzeichen fehlt.

3. fol. 40 b. (Martin le Béguins de Cambrai.)

Pour de - mo - rer en a - mour sanz re - trai - re M'o-troi du

tout a son con - men - de-ment; Car mes cuers est a la plus

de - bon - ai - re Qui soit ou mont, se douz sem-blant ne ment.

Vrai - e - ment, Sai bien qu'en li a - mer me puis m'es - fai - re;

Car se ia - mais miex ne me de - uoit fai - re Fors qu'es-gar - der de

ses iex dou - ce - ment, Si m'iert il bien me - ri et hau-te-ment.

(Folgen noch vier Strophen und ein Geleit.)

[1]) Ein Pausenzeichen fehlt. [2]) Ein Pausenzeichen fehlt. [3]) Ein Pausenzeichen fehlt. [4]) Ein Pausenzeichen fehlt. [5]) Ein Pausenzeichen fehlt. [6]) Diese beiden Noten sind irrtümlich zweimal geschrieben; statt ihrer sollte ein Pausenzeichen stehen.

4. (Anonym.)

Je uueil a - mours ser - uir Et fai - re son ta - lent,

Et si uueil per - su - ir Tout son com - men - de - ment,

Car i'aim bien loi - aument, Sanz ia - mes re - pen - tir, Ce - le de

qui de - sir A - uoir a - le - ge - ment.

(Folgen noch zwei vollständige und eine halbe Strophe, die in der Mitte abbricht.)

1) Im Ms. eine Longa und eine plicierte Brevis wie hier. 2) Ein Pausenzeichen fehlt. 3) Ein Pausenzeichen fehlt. 4) Die Ligatur ist nicht, wie in der ersten Zeile, pliciert. 5) Ein Pausenzeichen fehlt. 6) Die Ligatur ist nicht pliciert; auch die folgende Ligatur stimmt nicht genau mit der entsprechenden Note der zweiten Zeile. 7) Ein Pausenzeichen fehlt. 8) Ein Pausenzeichen fehlt. 9) Ein Pausenzeichen fehlt. 10) Diese Ligatur scheint überflüssig. 11) Im Ms. Brevis wie hier.

Der poetische Wert der Texte ragt nicht über das gewöhnliche Niveau der französischen Troubadourlieder hinaus. Die Melodieen des zweiten und dritten Liedes sind auch nicht hervorragend, fliefsend sind nur die Melodie des vierten Liedes sowie die des ersten, mit Ausnahme des unsangbaren Schlusses.

fol. 51 bis fol. 58, der Rest des Codex, bildet ein zusammenhängendes Bruchstück, das eine eigene alte Pagination von fol. 17 bis 24 aufweist. Es zeigt die Schrift des XIV. Jahrhunderts und enthält zuerst auf fol. 51 *Imberti de Francia* Regulae de mensurabili musica, ein ganz bedeutungsloses kurzes Excerpt aus *Johannis de Muris* Musica practica. Gerbert erwähnt des Imbertus in der Vorrede zum dritten Bande der Scriptores. Eine Abschrift aus dem vorliegenden Ms. findet sich auch im Cod. A. fol. 199.

Darauf folgt auf fol. 51b Rota compositionis monochordi und fol. 52a eine phantastische Zeichnung, ein Thor mit

Türmen darstellend mit der Unterschrift „Turris quae totum comprehendit rerum originem creaturarum.“

Auf fol. 52b und 53a steht die von Gerbert auf dem Titelblatte zum dritten Bande der Scriptores abgedruckte mehrstimmige Komposition „Ex Ms. Bibl. San-Blasianae Sec. XIV.“

Der Abdruck bei Gerbert ist nicht ganz vollständig — er umfasst nur etwa zwei Drittel des vorhandenen — und auch nicht genau; namentlich ist nicht daraus zu ersehen, dass die Komposition in roten und schwarzen Noten geschrieben ist.

Ich bringe sie hier nochmals zum Abdruck; die Notenlinien sind rot und blau. Die Schlüssel zu beiden Seiten der Komposition sowie die Intervallangaben „Coma“ und „lyma“ sind bei Gerbert richtig. (Siehe die Beilage.)

Auf fol. 53b folgt dann: Explicatio tabulae monochordi magistri *Nicolai de Lugduno* (vgl. Gerbert III, Praefatio).

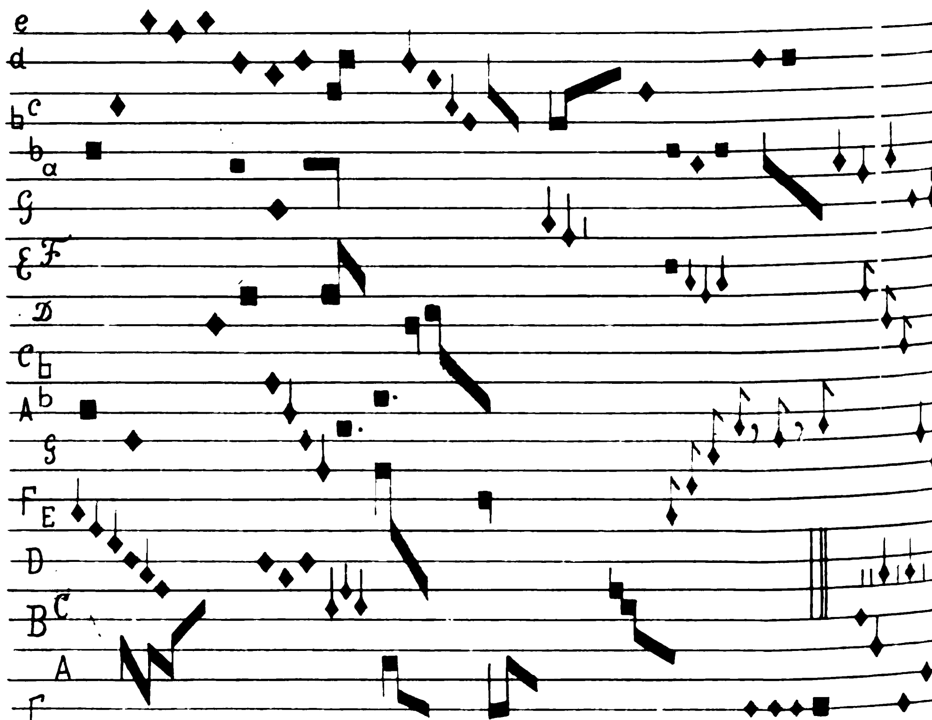
Am Rande von 55b: Proportio est quaedam habitudo, wie Gerbert III, 78, jedoch nur das Caput primum.

fol. 56b Quaestiones von *Johannes de Muris,* Gerbert III, 301—308 bis „salvo dicto magistro.“ Gerbert III, 301 besagt, dass er dieses Ms. bei seiner Ausgabe benützt habe. Von den beiden Randbemerkungen ist die eine, auf fol. 58 bei Gerbert III, 306 in der Anmerkung aufgenommen, die andere, Discantierregeln enthaltend, steht fol. 57b und lautet (die Intervalle sind fast durchgehends durch Ziffern ausgedrückt):

Post quintam tertiam semper tenere memento,
Et si plures secuntur, idem iudicium habeto.
Post octavam sextam, si cantus tendit in altum;
Sed secunda loco decime (?) sic hoc modo habetur.
Et si nota sub octava, decimam habere memento;
Si alta sub decima, duodecima sit tibi tradita.
Post decimam octavam, si nota per unum ascendit
Si est nona ut sexta (?), si plura transire videbis (?).
Post octavam quintam, si vocem tendit in altum;
Si nota unum equalis habet, quintam dabis;
Si stant equali, post octavam quintam tenebis
Et e converso, si plures videbitis.
Post quintam octavam, si nota plura puncta descendit,
Et si per unum, sextamque iudicabis.
Si plures secuntur, idem iudicium habeto.
Si decima hoc modo, octava post hanc sequatur.

Post sextam octava, si nota per unum descendit;

darstellend mit der Unterschrift



Beilage zu Mo

Post sextam octava, si nota per unum descendit;

h. f. Musikg. 22, 40.

Türmen darstellend mit der Unterschrift „Turris quae totum

Post sextam octava, si nota per unum descendit;
Si plus descendit, octavam sub quinta tenebis.
Post tertiam quintam, si cantus descendit per unam,
Si plures secuntur, sextam vel octavam notabis
Et post quintam per unum modum habebis.
Post quintam sextam, si cum octava iungatur
Et alio modo post quintam sexta habetur.

fol. 58 endet der Codex.

C. Ein Sammelband wie der oben beschriebene. Von musikalischen Traktaten enthält er nur fol. 38—46 „Incipit commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis.

Inc.: Debitum servitutis nostrae.

Expl.: Salva sit alma fides.

Abgedruckt: Gerbert I, 213 — 229. Gerbert hat nach dieser Hds., welche im X. Jh. niedergeschrieben ist, seine Ausgabe gemacht (vgl. I, 103).

D. Ein Papiercodex, 15 : 21 cm grofs, mit der Signatur 32. 264. Das erste leere Blatt ist nicht paginiert, dann folgt eine Lage von 14 Blättern, das 15te ist hinzugeklebt, dann eine Lage von 16 Bll., fol. 31 leer. Mit der neuen Lage fol. 32 beginnt Nr. III, Proportionum, diese enthält 24 Bll.; dann folgt eine Lage von 14 Bll. und ein vorstehendes Stück eines leeren Pergamentstreifens, der zu dem Einbande des Rückens gehört. An diesen ursprünglichen Bestand ist noch eine mit fol. 70 beginnende neue Lage von 12 Bll. angebunden, die jedoch nur bis fol. 78a beschrieben ist. fol. 78b, 79, 80, 81, 82 sind leer.

Die Schrift ist eine schlechte, kritzliche Schrift des XIV. Jh., schwer lesbar mit vielen Abkürzungen. Nur das mit der neuen Lage fol. 32 beginnende dritte Stück zeigt eine andere, etwas bessere Schrift, sonst ist alles von derselben Hand geschrieben.

Der Codex ist derselbe, welchen Gerbert III, 190 als „quondam Parisinus, postea San-Blasianus“ beschreibt. Er enthält die von Gerbert im III. Bande herausgegebenen Werke *Johannes de Muris.*

fol. 1. Summa magistri *Johannis de Muris.* Expl. fol. 29a. Abgedruckt bei Gerbert III, 190—248.

fol. 29b. De numeris, que musicas continent consonantias secundum Ptholomeum de Parisiis. Expl. fol. 30b. Abgedruckt bei Gerbert III, 284—286.

fol. 31 leer.

fol. 32 a. Proportionum adipisci etc. Expl. fol. 36 a. Abgedruckt bei Gerbert III, 286—291.

fol. 37 a. Überschrift durchstrichen: Musica theorice Jo. de Muris incipit.

Das folgende ist die Musica speculativa, abgedruckt bei Gerbert III, 255 — 283. Das bei Gerbert in der Anmerkung S. 258 Gesagte trifft genau bei dem Codex zu.

Expl. fol. 49 a. Explicit musica speculativa secundum Boetium, per magistrum Johannem de Muris abbreviata Parisiis in Sorbona Anno Dom. 1323.

fol. 49 b. Überschrift: Secundus liber. Sequitur quod mag. Jo. de Muris dicat de practica musica seu de mensurabili. Das ist die Musica practica, abgedruckt bei Gerbert III, 292—301.

fol. 56 a. Explicit musica practica secundum mag. Jo. de Muris.

Ferner steht auf fol. 56 a:

Discantus secundum Franchonem sic deffinitur (diese Worte sind durchstrichen). Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illa divisio cantus per voces longas, breves et semibreves proportionaliter adequatur et in scripto per debitas figuras proportionari ordinatur designatur et multis modis dicitur (Ars cantus mensurab. Cap. 2. Coussemaker I, 118).

fol. 56 b. Item Jo. de Muris (diese Worte sind durchstrichen) questiones super partes musicales. Abgedruckt bei Gerbert III, 301—306.

Expl. Etsi que sunt similia. Explicit Jo. de Muris (diese Worte sind durchstrichen).

fol. 60. Sequuntur numeri proportionales. Abgedruckt bei Gerbert III, 308—312.

fol. 63 b. Incipit ars discantus data a magistro Jo. de Muris abbreviando (durchstrichen). Abgedruckt bei Gerbert III, 312—315.

Zum Schlusse: Explicit Jo. de Muris (ist nicht durchstrichen).

fol. 66. Tractatus de differentiis et generibus cantuum a magistro *Arnulpho de S. Gilleno* editus. Abgedruckt bei Gerbert III, 316—318. Zum Schlusse fol. 68 a Explicit tractatus magistri Arnulphi.

fol. 68 b. Canon cum tabula huius moduli scilicet „Monstrant".

Hic modulus non notatur sed scribitur et vocalibus canitur. Vocales non solum tonos, pausas et eorum mensuras designant, sed loco pausarum vocales extra scribuntur vel inter medias

dictiones quovis colore rubeo vel nigro. Igitur pro *fa* sono fit *a* vocalis, pro *re* vero fiet *e* et sic deinceps. Dum vero *aa* reperitur, prima *fa*, secunda *la* et tertia relabitur in *fa*. Hoc autem fiet tam in eadem dictione quam in diversis. Hoc vero circa pausam. Pausa autem iuxta valorem sui moduli mensuratur. Valor quoque sic habetur: *a* unum ubique designat, *e* vero duo et sic ulterius. Ubi vero erit duplex *aa*, primum dabit (unum, fehlt im Ms.), secundum vero sex et tertium unum signabit, si sit tertium in modulo, sive in eadem dictione sive in diversis. Et hoc circa pausam, Voces ita junge. *Ut* tripli et *ut* tenoris duplo distent, sesquialtera vero moteti et tenoris ut in hiis numeris 2, 3, 4. Item unitas tripli media est moteti et hec media est tenoris sic: 1, 2, 4. Item nostro in textu „Heus" et „Cuius" monades (d. h. diese beiden Wörter sind nur als je eine Silbe zu zählen), cum sit in prima. In prima quoque, id est „Heus", e perdominatur, in secunda autem, id est „Cuius", i vocalis, et in quarta i solam signat.

Darauf folgt eine Tafel zur Veranschaulichung der Bezeichnung der Töne und Pausen durch Vokale, die (nach Weglassung überflüssigen Beiwerkes) so aussieht:

fa	re	mi	sol	ut	fa	la
a	e	i	o	u	a	a
1	2	3	4	5	1	6

Dominus *Eustacius Leodiensis*, familiaris Domini *Ebrodunensis*, fuit actor istius moteti.

Parcat ei Deus.

Sequitur motetus.

fol. 69. **Triplum.**

Monstrant hii versus an qui iam vel rea fata
Aut gazas glistit aut cupit officia.
Se necat abs norma ve que clam magna regendo
Jam sit id arto scias que ruit orbis amor.
Plus dantes adeas quod pollet, nec fugis ipsum
Hoc nam fit frustra dum cito victus orbis
Forsitan in multis pudet hiisdem cor minus uti

Conscendens montes quos gerit ethna vagos.
Heus se decepit huic multum prodi quia mundum
Crimina delevit ardor adit subito
Flamme que tui loculi deflendas tartareasque
Dant ergo sentes hic cadet arte mala.

Motetus.

Jus plectas leges adeas mala mens quasi vulpes
Noxia non figat scismata fletus abest
Moribus ars cedat manet huc decus aurea pellas
Jus constat que nam ratio si potius
Aurea sint fata ve ve nil fit sine rebus
Mna lex mnam qui dant hos polis ardet amor.

Tenor.

Ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli tuorum, solve polluti labii reatum, Sancte Johannes.

Das Stück ist interessant, insofern sich hier schon im XIV. Jh. die Anfänge der Rätselspielereien der Niederländer zeigen.

Die Resolution

monstrant hi ver - sus an qui iam vel re - a fa - ta

Jus plec - tas le - ges ad - e-

Ut que - - ant la- u. s. w.

zeigt ein sehr unerfreuliches Machwerk.

fol. 69b, folgt: De musica et de tonis coelestibus, worin in einer Art pythagoräischer Sphärenharmonie den verschiedenen Himmelskörpern verschiedene Töne zugeschrieben werden.

Terra Γ ut, Luna A re, Mercurius B mi, Venus C fa ut, Sol D sol re, Mars E la mi, Jupiter F fa ut. Saturnus G sol re ut.

fol. 70. Incipit epistola ab universitate Parisiensi christianissimo regi Francorum directa a. 1394.

Die Betrachtung des Codex liefert einen kleinen Beitrag zur Lösung der Frage wegen der Echtheit der Schriften *Johannes' de Muris*. R. Hirschfeld in seinem Werke über den genannten Musiker spricht ihm aus inneren Gründen die Autorschaft der unter seinem Namen bekannten Traktate mit Ausnahme des *Speculum musicae* ab und hält dieses allein für ein echtes Werk Muris'. Diese Ansicht findet eine Stütze in den Angaben unseres Codex insofern, als fol. 37a die Überschrift der Musica speculativa, fol. 56 die Überschrift und fol. 59b der Schluss der Quaestiones und fol. 63b die Überschrift der Ars discantus von einer gleichzeitigen oder nicht viel jüngeren Hand durchstrichen erscheinen. Freilich bleibt fol. 49b und 56a die Autorschaft der Musica practica, fol. 65b der Ars discantus unangetastet. Dennoch ist soviel zu ersehen, dass in einem der früheren Besitzer des Codex noch eine Kenntnis oder schon eine Ahnung des Richtigen lebte.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

3. Josef Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen von .... Erster Band. 1458—1733. Stuttgart, Verlag von W. Kohlhammer. 1890. 8⁰. X und 354 Seiten.

Mit staunenswerter Arbeitskraft sendet der Herr Verfasser binnen kurzer Zeit das zweite Quellenwerk in die Welt. (Siehe M. f. M. S. 30.) Wenn bei dem Geschichtswerke über Hamburg die Quellen sehr spärlich flossen, so tritt bei dem vorliegenden der umgekehrte Fall ein. Die Stuttgarter Archive sind mit Ausnahme weniger Jahrzehnte so reichhaltig mit Akten, Dokumenten und Rechnungsbüchern versehen, dass eine Auswahl und ein Zusammenziehen getroffen werden musste. Ganz besonders wertvoll ist die Geschichte für die deutsche Musik und deutsche Meister. Während wir an allen anderen Höfen hauptsächlich Niederländer und Italiener antreffen, ist Stuttgart der Sammelpunkt der deutschen Meister. Komponisten, von denen wir in alten Sammelwerken ein und den anderen Tonsatz finden, über deren Leben wir aber bisher auch nicht das Geringste wussten, finden wir in Stuttgart als Kapellmitglieder angestellt. Da ist *Johann Siefs* (oder *Sies*, wie ihn Peter Schoeffer nennt, der von ihm in 1513 vier deutsche Lieder veröffentlicht) als Kapellmeister um 1519 verzeichnet, der schon im Jahre 1512 unter Heinrich Finck Sänger war und nach Strafs-

burg gesandt wurde, um Sänger zu engagieren. Ich nannte eben *Heinrich Finck* als Kapellmeister an der Stuttgarter Hofkapelle. Man traut seinen Augen nicht den hochgeschätzten Meister, den wir nur als Warschauer Hofkapellmeister kennen, hier in Stuttgart zu finden. Selbst die schärfste kritische Prüfung lässt keinen Zweifel aufkommen, dass wir es hier mit einem gleichnamigen Musiker zu thun haben. Alles was wir über Finck wissen, rührt von seinem Groſsneffen Hermann Finck her; derselbe konnte seine Nachrichten aber nur vom Hörensagen wissen, denn er war erst nach dem Tode des Groſsonkels geboren. Hermann ist nicht viel in der Welt herumgekommen und früh gestorben. In der Kapelle Ferdinand's von Österreich erzogen, kam er als Organist nach Wittenberg und starb dort 31 Jahre alt. Seine Familie lebte in Pirna in Sachsen. Die Akten in Stuttgart verzeichnen also 1510 einen Heinrich Finck, „genannt der Singermeister“, mit jährlich 60 Gld. Gehalt, dem sich freie Wohnung, Holz, Licht und Naturalien in reicher Fülle anschlossen, so dass die 60 Gld. bar Geld den kleinsten Teil bilden. Zu seiner Reise wurden ihm 63 Gld. angewiesen. Das ist eine Summe, die auf eine weite Entfernung schlieſsen lässt, denn Sieſs erhielt für das Suchen nach Sänger in Straſsburg und Umgegend nur 49 Gld. Die Akten sind leider hier sehr schweigsam und verzeichnen ihn nur bis 1513, doch da Sieſs erst 1519 Kapellmeister wurde, so lässt sich annehmen, dass Finck so lange das Amt verwaltete und um diese Zeit starb. Dies passt alles so genau auf den bekannten Meister, dass man wohl glauben kann Heinrich Finck habe sein Leben in Stuttgart beschlossen. Eine weitere Entdeckung betrifft den Komponisten *Jörg Brack*, der in den Akten Jery Brack genannt ist und Komponist sowie Kapellmeister vor Finck um 1509 war. Von ihm besitzen wir fünf deutsche mehrstimmige Lieder, die sich im Schöffer 1513, Forster u. a. befinden. Auch dieser war uns bisher in seinen Lebensumständen völlig unbekannt. Dann tritt ein Hoforganist *Georg Scharpf* um 1509 auf. Das Tabulaturbuch von Kleber, um 1520 geschrieben (Bibl. Berlin, Ms. Z 26, fol. 61) enthält einen Magister *Jörg Schapf*, von dem sich eine Praeambel für Orgel befindet. Ohne Zweifel ist der Name Scharpf und Schapf mit dem gleichen Vornamen und der dazu passenden Zeit ein und derselbe Meister. Wer in der alten Zeit mit Vorteil arbeiten will, muss ein wachsames Auge auf gleichlautende Vor- und Zunamen richten, denn die einstigen Rechnungsführer nahmen es bei dem Einschreiben neuer Mitglieder nicht allzugenau und erst nach Monaten findet sich endlich der richtig geschriebene Name vor. Ich erinnere z. B. an die wahrhaft komische Schreibung von Goswinus in Josquinus (M. f. M. 21, 16). So auch im vorliegenden Buche. Seite 6 und 8 finden wir einen *Meister Vyl* und einen *Maister Vytten* „in der Singerey“ 1509 und 1510 angezeigt. Wer zweifelt wohl hier auch nur einen Augenblick, dass es ein und dieselbe Person ist, nur durch den Schreiber verdreht. Die Familie *Steigleder* ist reich vertreten und lässt sich durch drei Generationen hindurch verfolgen: *Utz St.*, um 1534 Hoforganist, *Ulrich St.*, wird 1546 und 1550 in gleichem Amte genannt und endlich der uns wohlbekannte *Hans Ulrich St.*, der 1605 als Hoforganist verzeichnet ist

und 1635 starb. Er erhielt an Gehalt 122 Gld., 2 Scheffel Roggen. 24 Sch. Dinkel (eine Art Weizenkorn), 3 Eimer 4 Jmi Wein und 40 Pfd. Lichte; die freie Wohnung verstand sich stets von selbst oder ein entsprechendes Mietsgeld, wenn es daran fehlte. Auch die Familie *Bödecker* tritt uns hier in verschiedenen verwandtschaftlichem Verhältnisse entgegen und erhalten wir genaue Kunde über ihre Lebensverhältnisse. Eine Familie *Froberger*, aus Halle in Sachsen gebürtig, begegnet uns mit fünf Mitgliedern. Der älteste ist Basilius, 1605 als Kapellmeister angestellt, darauf folgen Hans Georg, 1625 Instrumentist, Isaac, 1625 Lautenist, Melchior, 1634 Tenorist und Johann Christoph, um 1634 als Komponist angestellt. In welchem verwandtschaftlichem Verhältnisse sie zu dem bekannten Organisten *Johann Jakob* standen, der auch aus Halle war, ist nicht ersichtlich. S. 34 ist ein Instrumentist und zugleich Discantist *Matthäus Haufs* angezeigt, der dann ebendort im Verzeichnis der Sänger unter dem Namen Matthäus Hofs figuriert. Seite 46 wird er wieder als Discantist und Instrumentist unter dem Namen Matthäus Haus verzeichnet. Es ist keine Frage, dass dies ein und dieselbe Person ist. Von bekannten Komponisten nenne ich noch *Balduin Hoyoul*, der auch unter dem Namen Hoyul, Hayaux und Hoyol in den Akten vorkommt, über dessen Stellung wir Näheres erfahren. Ferner Lechner, Cousser und dessen Vater Kusser, Schwartzkopf, Stierlin, Störl, Price, Capricornus u. a. Den Engländer Price kannten wir bisher nur aus Fürstenau's Geschichte der Dresdner Hofkapelle. Hier wird uns sein Vorleben bekannt. Capricornus tritt uns als tüchtiger und gediegener Charakter entgegen, Cousser als genialer Geist und gewandter Weltmann. Schwartzkopf als Ränkeschmidt, der allein herrschen will und einen nach dem anderen vom Amte verdrängt. Leonhard Lechner's Tod wird S. 28 nach dem Dienerbuche mit dem 6. Sept. 1606 verzeichnet. Dies ist ein Irrtum, denn in M. f. M. 20, 60 ist ein Gelegenheitsgesang verzeichnet, der genau angiebt, dass L. vor dem 16. Sept. 1604 gestorben ist. Von obigem Datum mag der 6. Sept. richtig sein, denn er passt sehr wohl zu der Angabe auf dem Gelegenheitsgesange, auch rührt das letzte amtliche Schreiben Lechner's vom 5. Aug. 1604 her (Seite 31). 1605 amtierte bereits sein Nachfolger Basilius Froberger, also abermals ein Beweis für das Jahr 1604. Noch möchte ich auf die Namen *Pez* und *Pey* (S. 24 u. 25) aufmerksam machen. Pez kommen drei vor, der Name Pey scheint mir korrumpiert. Pey und Pez waren um 1581 Harfenisten, der erstere mit dem Vornamen „Petrus a“ und der andere ohne Vornamen. Die übrigen Pez waren Joh. Christoph und Franz Anton. Mit diesen wenigen Notizen sei das Werk Sittard's bestens empfohlen. Es wird daraus am besten zu entnehmen sein, wie bedeutend die Fundquelle ist, die uns der Herr Verfasser hier erschlossen hat. Hoffentlich folgt der zweite Band recht bald nach. **Eitner.**

Mitteilungen.

* Violoncell oder Violoncello? Manche Deutsche sind noch immer der Ansicht, man dürfe den Namen des obigen Streichinstrumentes nur in seiner ursprünglichen (italienischen) Fassung gebrauchen. Es ist jedoch eine nicht zu rechtfertigende Inkonsequenz damit verbunden. Wollten wir uns streng an die Originalform „Violoncello" halten, so müssten wir folgerichtig auch sagen: „der Violoncello" anstatt „das Violoncello", denn für die Italiener ist das genannte Tonwerkzeug ein Masculinum und keineswegs ein Neutrum, wie es denn ein solches in der italienischen Sprache überhaupt nicht giebt. Ganz dasselbe gilt von „il Violino". Wir sagen „die Violine", haben mithin nicht nur das Geschlecht sondern auch den Endvokal des Wortes, nämlich das „o" in „e" umgewandelt. Ähnlich verhält es sich mit mehreren der übrigen musikalischen Instrumente, deren Namen aus Italien herstammen, und auch mit den Bezeichnungen „il Duetto", „il Terzetto" etc., die wir in „das Duett", „das Terzett" u. s. w. verwandelt haben. Was sollte uns also davon abhalten „Violoncell" für „Violoncello" zu setzen? Man könnte sogar unbedenklich noch einen Schritt weiter gehen, um dieses Wort zu verdeutschen, indem man an Stelle des Buchstabens „c", welcher bekanntlich im Italienischen vor „e" und „i" wie „tsch" ausgesprochen wird, den letzteren Zischlaut gebraucht, — einfach nach Analogie des „braccio" (in Viola da braccio), wofür bei uns ganz allgemein der Name „Bratsche" üblich ist. Seien wir daher nicht pedantisch, und sagen und schreiben getrost „Violoncell" oder auch „Violontschell". Es erscheint für uns jedenfalls angemessener als die halb deutsche und halb italienische Bezeichnung „das Violoncello". v. Wasielewski.

Auf Wunsch des oben genannten Herren, füge ich diesem auch meine Ansicht bei und möchte besonders gegen die Verstümmelung „Cello" ein Wort einlegen. Violoncello ist ein Verkleinerungswort für Violone, dem der Italiener die Silbe „cello" angehängt hat und zu vergleichen wäre mit „prato, praticello" oder „fiore, fioricello". Demnach heifst Violoncello ein kleiner Bass und daraus „Cello" zu machen ist eine unsinnige Abkürzung und kommt mir vor, als wenn man statt Violino, Lino sagen wollte. Wir Deutschen gehen überhaupt mit den italienischen Bezeichnungen in der Musik sehr willkürlich um. Aus Violino machen wir Violine, aus braccio, Bratsche, aus Fagotto, Fagott, während wir andere Worte genau beibehalten, wie Presto, Adagio, Lento, Allegro etc., aus denen wir aber durchweg Neutra machen. Während wir den Namen der obigen Instrumente eine deutsche Endung geben, oder das „ce, ci" in „tsche" verwandeln, bleiben wir bei dem Worte Violoncello nicht konsequent und müssten daher entweder Violontschell oder Violoncello schreiben, denn Violoncell ist weder verdeutscht noch richtig italienisch. Eitner.

* Die Orgel in der Hofkirche in Dresden wird als ein Werk von Gottfried Silbermann bezeichnet. Dies ist ein Irrtum; sein Altgeselle David Schubert ist der Erbauer. Aus einem Schreiben des letzteren vom 6. Juni 1769 an den Kurfürsten Friedrich August III. zu Sachsen (K. S. Hauptstaatsarchiv: Loc. 910, Vol. II, 34 ff.) ist ersichtlich, dass er den Riss zu der erwähnten Orgel gezeichnet und sie angelegt habe. Silbermann hatte wegen vorgerückten Alters und Leibesschwachheit Schubert den Bau überlassen, der auch erst ein Jahr nach des Meisters Tode († 4. Aug. 1732) beendet wurde. Weiter erhellt aus dem Schreiben Schubert's, dass derselbe die Orgel im Josephinenstifte zu Dresden „ohne pekuniäre Vorteile" dabei gewonnen zu haben, selbständig und mit allgemeiner Billigung gebaut habe.

Laut kurf. Resolution vom 10. Juni 1769 wurde ihm auch das Prädikat „Hoforgelbauer“ verliehen. Nachfolger Silbermann's als Landorgelbauer wurde er jedoch nicht, obwohl ihm Hoffnung auf die Stelle gemacht worden war, vielmehr erhielt dieselbe Schramm († 14. Okt. 1771), den Schubert ebenfalls später wegen dessen Alters und Krankheit zu vertreten hatte. Diesem folgte dann der schon seit dem 8. Nov. 1768 mit der Anwartschaft auf den Posten versehen gewesene Hildebrand. (K. S. Hauptst. l. c. Vol. III, 192 ff.). *Th. Dirtel.*

* Herr Dr. Fr. Chrysander teilt im Hamburger Correspondenten vom 10. Dez. 1889 einen Auszug eines Schreibens eines Zeitgenossen des Grafen Ernst von Schauenburg (1560—1622) mit, welches einen trefflichen Einblick in die vom Grafen gehaltene Musikkapelle giebt. Es lautet: „Ich muss noch diese Stunde loben den Weiland hochqualificirten Herren Fürst Ernsten, Graffen zu Schauenburg und Holstein, Herren zu Gemen und Burgen, welcher tapfferer Fürste seine Musicanten, die er von unterschiedlichen Nationen, sonderlich Teutschen und Engeländern, an seinem prächtigen Hofe hielte, dermafsen liebte, dass Er sie wie seine hochvernünfftige Cantzler und Rähte besoldete und wie seine Edelleute kleidete. Dieser, ewigen Ruhmes würdiger Fürst, gleich wie er nebenst anderen hochgelahrten Rähten zween Cantzler, welche beyde fürtrefflich begabte Männer waren, hielte; also musten auch bey seiner unvergleichlichen Music zweene Kapellmeister seyn, deren ein jedweder zwölffhundert Reichsthaler jährliche Besoldung hatte; den andern Musicanten gab Er einem jeglichen Tausend, etlichen auch zwölffhundert Reichsthaler, als einem, der auff der Violin, und einem anderen, der auff der Violen di Gambe herrliche Sachen machten und grofse Künstler waren, und ward ihnen ihre Besoldung Jährlich auff einen gewissen Tag in seidenen Beuteln in ihre Häuser gebracht, dass sie also defswegen nicht einmahl einen Schritt hinaufs für die Thür thun durfften. Ueber dieses alles liefs hochgedachter Fürst besagte Musicanten prächtig kleiden, also, dass sie täglich in Kleidern und Mänteln von schönem Tuche und mit silbernen Schnühren besetzet; an Sonn- und Festtagen aber in schwartzem Sammet, so mit güldenen Gallaunen war ausstaffiret, und mit schönen Hüthen, worauff lange weifse Plumagien, daher traten, zu geschweigen, dass die Hn. Capelmeistere, auch etliche von den andern Musicanten, ihre statliche güldene Ketten trugen, wobey sie in solchem Respect und Ansehen bey der sämmtlichen Hofburfs, auch Bürgern und Landesleuten waren, dass der Fürst selber seinen Lust und Wohlgefallen daran hatte, zumahlen da hiedurch ward zu wege gebracht, dass der hochlöbliche Printz eine solche Music an seinem Hofe hatte, derer gleichen kaum am Kayserlichen, wil geschweigen andern Fürstlichen Höfen mochte gefunden werden.“ — Leider teilt Herr Chr. weder den Namen des Schreibers, noch die Quellen mit, woher er das Schreiben entnommen hat. Fügt aber dann hinzu, dass der bewunderte Violinist der Engländer Thomas Simpson war, der sich auch als Komponist auszeichnete.

* In den Archives historiques, artistiques & littéraires. Paris, chez Bourloton, Decemb. 1889, 8°, befindet sich S. 64 ein Artikel von Michel Brenet über einen bisher unbekannten Meister des 16. Jhs. „Nicolas Formé“, Kapellmeister des Henri IV. und Louis XIII. Er war gegen 1567 zu Paris geboren, trat 1592 als Sänger mit einer „bewunderungswürdigen Stimme“ in die Kgl. Kapelle ein und schwang sich am 7. August 1609, wie der Verfasser glaubt ohne eine förmliche Berufung abzuwarten, auf den durch den Tod des Eustache du Caurroy verwaisten Kapellmeisterstuhl. 11. Nov. 1626 wurde er noch zum Kanonikus der St.-Chapelle du Palais ernannt. Er starb 71 Jahr alt am 28. Mai 1638. Die Nationalbibl. und die

Bibl. St.-Geneviève zu Paris besitzen mehrere geistliche mehrstimmige Gesangswerke im Ms. von ihm, auch ein Druck einer Messe von 1638 ist in letzterer Bibl. vorhanden. — Ein zweiter Artikel von demselben Verfasser in dem Januar-Hefte 1890, Seite 97, enthält die in den Monatsheften besprochene Frage „was ist ein Treble?" und dient ihm die dort von Dr. Eichborn dargelegte Erklärung zum Ausgangspunkte. Wir überlassen Herrn Dr. Eichborn auf den Artikel näher einzugehen.

* Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1890. Redigiert von Dr. *Fr. X. Haberl* zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg. Verlag von Fr. Pustet in Regensburg. gr. 8°. 29 u. 120 S. Pr. 2 M. Dieses Jahrbuch hat sich in der Musikliteratur einen so berechtigten Platz erworben, dass man stets mit Spannung auf den Inhalt desselben wartet. Der diesmalige Jahrgang bringt wieder sehr interessante Abhandlungen. Zuerst eine Messe von Lassus „Puisque j'ay perdu" zu 4 Stimmen in Partitur in modernen Schlüsseln und richtiger Tonhöhe, dann eine historisch-kritische Besprechung der drei ersten Bände der Motetten von Palestrina, eine Biographie Fr. Xav. Witt's, einen Artikel gegen Dreves Gesangbuchsfrage, biographische Notizen über polnische Kirchenkomponisten der frühesten Zeit und darauf Anzeigen und Besprechungen neu erschienener Bücher. Am Ende ein Verzeichnis von Fr. X. Witt's Kompositionen und Schriften.

* *Richard Bertling*'s Lager-Katalog Nr. 13, Autographe enthaltend, darunter auch einige von Mendelssohn und Rich. Wagner.

* *G. Hess* in München, Katalog Nr. 3, S. 34 einige alte Druckseltenheiten enthaltend.

* *Ludwig Rosenthal* in München. Katalog Nr. 67, enthält S. 51 eine Anzahl äußerst seltene und wertvolle theoretische und praktische Musikwerke des 16. und 17. Jhs.

* Quittung über eingezahlte Beiträge für das Jahr 1890 von den Herren Pfr. Auberlen, A. Asher, Battlogg, Dr. Bäumker, Bertling, Pfar. Blanc, Dr. E. Bohn, Prof. Braune, Carstenn, Dr. Chrysander, Dangler, Prof. Faißt, E. Friese, Graff, Habert, Dir. Israel, C. A. Klemm, Dr. Köstlin, Kornmüller, A. Kraus figlio, Prof. Kullack, M. Nachtmann, Fr. Niecks, Notz, Quantz, E. J. Richter, Rödelberger, Ruthardt, Hofr. Schell, R. Schlecht, J. Schreyer, Schumacher, Dr. Schurig, J. A. Sillem, Dir. Skuhersky, Prof. Sommer, B. Squire, Steinitz, Bibl. Straßburg, Pfar. Unterkreuter, Dr. E. Vogel, G. Voigt, Prof. Wagener, Walter, v. Wasielewski, Woworsky, Prof. Wüst. Nachträglich noch von den Herren Dr. Dörffel, Dr. Kalischer, Pardall, Dr. Schletterer und W. Tappert.

Templin, den 9. Febr. 1890. Rob. Eitner.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 11.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Einige Briefe von Mizler und J. G. Walther.

Herr Leo Liepmannssohn in Berlin ist im Besitze der Autographe eines Briefes von dem bekannten Musikschriftsteller *Lorenz Christoph Mizler von Kolof* und zwei Briefen des Lexiographen und Komponisten *Johann Gottfried Walther*'s in Weimar, dem Zeitgenossen Seb. Bach's. Da die Briefe ein mehr als gewöhnliches Interesse für die Musikgeschichte haben, so hatte genannter Herr die Güte dieselben den Monatsheften zur Veröffentlichung anzubieten. — Der erste Brief Mizler's ist an Walther gerichtet, wie deutlich zu erkennen ist. Der zweite und dritte Brief von Walther scheint an einen Hamburger bestimmt zu sein. Im Übrigen bedarf keiner der Briefe eine Erklärung. Sie geben uns ein treues Bild des damaligen gegenseitigen brieflichen Verkehrs. Noch sei erwähnt, dass der mehrfach erwähnte Tod Joh. Mattheson's in Hamburg auf einem falschen Gerüchte beruht, denn er starb erst am 17. April 1764.

Ew. Wohlg. werden nicht ungütig nehmen, dafs erst nach 2 Jahren die Antwort auf dero Schreiben an mich erfolget. Ich bin von fast unzehlbarer Arbeit so überhäuffet gewesen, dafs ich niemahls rechte Gelegenheit gehabt, auch nicht an einem Orte beständig geblieben. Dermahlen aber werde beständig in Leipzig verbleiben, und

habe vielleicht die Ehre nun fleifsiger zur Aufnahme der Musik mit Ew. Wohlg. zu correspondiren. Ich übersende zum Zeichen meiner Ergebenheit vier *Scripta* von mir. Das *corollarium* habe nun weg gelafsen, und wolte, ich hätte es niemahls hingesetzet. Wenn man jung und feurig ist, läfset man sich leicht etwas bereden. Ich will alles vergefsen, was Ew. Wohlg. mir geschrieben, und wenn das Ew. Wohlg. gleichfalls thun, so ist beydes gut. Das *Lexicon* von Ihnen habe zu meinem eigenen Gebrauch in folio mit Papier durchschiefsen lafsen, u. sehr vieles, so sehr nothwendig, angemercket. Wenn der Verleger erkenntlich seyn will, so werde ich bey der andern Auflage alles *communiciren*, und wenn es so beliebig, auch aus der Buchdruckerey *corrigiren*, denn es ist sehr fehlerhafft gedruckt, und mufs der *Corrector* selber ein *Musicus* seyn. Dergleichen verdrüfsliche Arbeit nehme ich sonst durchaus nicht über mich, aber der Musik zu liebe, thue ich wohl noch mehr. Der Herr Capellmeister *Bümler* hat mir seinen Lebens-Lauff, ingleichen Herr *Ehrmann* zugesendet, ich kan sie aber beyde nicht gleich finden, ich werde sie zur andern Zeit zusenden. Er heifst *Georg Heinrich Bümler*, u. habe ich in meiner *Dissertation prim. edit.* den Nahmen damahls nicht recht gewust. Alles was mir nur zu thun möglich ist, so zur Aufnahme der Musik gereichet, werde ich thun, ingleichen Ew. Wohlg. so ich im stand, alle gefällige Dienste erzeigen. Ich dancke ergebenst vor dero überschickte Composition, u. werde zur andern Zeit wieder mit meiner wenigen Composition aufwarten. Ich bin erst 6 Wochen wieder in Leipzig, und noch in der grösten Unordnung, so bald ich aber ausgepacket, werde Ew. Wohlg. eine *Cantata* vom Kloster-Leben und der Liebe von mir zusenden. Wenn ich mir etwas von Ew. Wohlg. gehorsam ausbitten darf, so bitte um ein *Concert* auf die *Traversiere*, so etwas schwehr ist. Ich bin ein grofser Liebhaber von schönen *Concerten* auf die Querflöte, und wenn ich vom Studiern müde bin, kan ich mir durch dieses Instrument gleichsam neue Kräffte schaffen. Es wird ohnfehlbar in der Weymarischen Capelle ein *Virtuose* auf der *Traversiere* seyn. Die Schreib-Gebühren werde sogleich zurücksenden, bitte es etwas sauber u. grofs abschreiben zu lafsen. Ich werde in andern Fällen wiederum zeigen dafs ich aufrichtig bin

Ew. Wohlg.
Meines hochgeehrtesten Herrn
ergebenster Diener

M. Lorentz Mizler.

Leipzig d. 6 Nov.
A. 1736.

Mein Herr.

Dero letzteres Verlangen endlich zu stillen, habe mich nichts abhalten lassen, den Schlufs des *Theil*ischen Kunst-Buches vollend abzucopieren, um selbigen, wie hiermit geschiehet, zu übersenden. Die darinn noch mangelnde Stimme will M. Herrn Entdeckung überlassen. Es kommt auf die 2 ersten Blätter vollend an; meinerseits aber hat es für difsmahl nicht seyn wollen, solche in Überlegung zu ziehen; u. gleich den vorigen aufzusuchen. Wer am ersten von uns fertig damit werden sollte, wird, es dem andern mitzutheilen, nicht vergefsen. Unterm 9ten May a. c. habe vom Hrn. M. *Mizler*, auf mein Ihnen schon bewustes Erbieten, nachstehende Antwort erhalten:

„Was die *communication* des Folianten anbetrifft, so versichere hiemit, dafs Ew. — gewifs damit dienen will. Weil ich aber beständig was einzutragen habe, so kan ich es unmöglich entbehren, es würde auch nichts helffen, indem bey der andern Auflage alsdenn das neu hinzu gekommene aufs neue müfste abgeschrieben werden. Wenn es aber Zeit ist, dafs es würcklich soll aufgeleget werden, so will ich nicht nur eine accurate Correctur besorgen, u. alles auf das fleifsigste durchsehen, sondern auch alle meine Anmerkungen mit einrücken, wenn sie nicht schon da sind. Vermutlich werden E. — jetzo Anmerkungen machen, die ich zugleich gemachet. Wenn ich in der Welt nur auf alle ersinnliche Art den Musicalischen Wissenschafften, ihren Verehrern u. Virtuosen dienen kan, so werde ich alle Zeit bereit seyn, besonders Ihnen zu dienen. Ich bitte mir ohnbeschweret aus, Nachricht zu ertheilen, was des *Meiboms Script. antiq. Mus.* ingleichen *Wallisen tom. III. oper.* so ein gewifser Musicus hinterlafsen, u. verkauffet werden sollen, kosten, u. ob noch mehr musicalische Bücher vorhanden.“ Dieses Schreiben, wobey das 2te Stück seiner Musical. Bibliothec war, will auf die nechstkommende Michaelis-Mefse, G. G. beantworten. Das zu Chemnitz in diesem 1737ten Jahre herausgekommene Musicalische Lexicon, ist meistentheils ein Auszug des meinigen. Mr. *Behncke* hat sich am verwichenen Fest der Heimsuchung *Maria* in unserer Stadt-Kirche allhier hören lafsen, u. mich versichern wollen: „Der H. Capellmeister *Mattheson* sey im *Nov. a. p.* gestorben; er sey ein *testis oculatus* von defsen Begräbnifs.“ Weil aber M. Herr mit demselben *correspondiren*, u. unterm 7. *Febr. a. c.* nichts davon gemeldet haben, will mir diese Erzehlung bedencklich fallen. Ich erwarte demnach hiervon Gewifsheit. Als denselben um M. Herrn Befinden fragte, erhielte zur Antwort: Sehr wohl! Er habe vor ungefehr 8 Wochen

4*

(damahls) die Ehre gehabt, 2mahl mit Ihnen zu speisen. Ein gleiches hat Er bey mir zwar nicht genofsen, doch so viel an Gelde bekommen, ein paar kurtze Mahlzeiten dafür zu geniefsen. Auch habe bey einigen Bekanndten seine Umstände bekannt gemacht, die denn auch etwas zusammen geleget u. ihm *communiciret.* Und, wie ich nachhero erfahren, ist er von der verwittbeten Frau Herzogin allhier mit 2 Thlr. und von der Princefsin, des regierenden Herrn Hertzogs Schwester mit 1 Thlr. beschencket worden. Anjetzo soll er sich bey des regierenden Hrn. Herzogs Hochfürstl. Durchl. in Apolda, 3 Stunden von hier, aufhalten, ja gar in Dienste seyn genommen worden. Den *Critischen Musicum,* so Stückweise alle 14 Tage in $^1/_2$ Bogen zu Hamburg ans Licht tritt, werde auf instehende Mefse von Leipzig aus mir anschaffen. Sollte Herr *Mattheson* todt seyn (welches gar wol möglich) möchte den Verfafser defsen wol wifsen? Hr. M. *Mizler* wird auf jetzt gedachte Zeit *Praetorii Organographie*, mit seinen Anmerckungen erläutert, herausgeben. Dieses wird M. Herr aus den G. Zeitungen Zweifelsohne schon bewust, folgendes aber unbewust seyn: dafs der Weissenfelfser die ihm geliehenen Sachen, durch den, ihm vors Haufs geschickten Bothen zwar *remittiret,* diesen aber nicht gelohnet, und noch viel weniger die versprochene Gegenlage dafür, nemlich des Hrn. Capellmeister *Hurlebuschens* Clavierwerck, übersendet hat; dafs demnach dieses Werck mir annoch gantz u. gar unbekannt ist. Beym Andencken dieses *odiensen* Vorfalls wird mir fast übel; derowegen auf etwas angenehmes verfalle, neml. M. Herrn für den letztern feinen Beytrag ergebenst zu dankken, und mich schliefsl. zu Dero beharrlichen *Affection* bestens zu empfehlen, allstets verharrend

Meines Herrn

Weimar d. 1. Augusti 1737

schuldigster Diener·
J. G. Walther.

P. S. Von einem ehemaligen Scholaren, der jetzo in Drefsden bey den Stadt-Gerichten *Actuarius* ist, Namens *Joh. Andr. Roth*, habe unterm· 6. *Junii a. c.* nachstehendes erhalten: „Herr *Advocat Schäffer*, welcher ein guter *Musicus* auf dem Clavier ist, u. dannenhero mit vielen Herren *Musicis*, insbesondere aber mit dem Herrn *Concert-Meister Pisendeln* in genauer Bekanntschafft lebet, hat diesem Dero Verlangen hinterbracht, u. mir noch gestern gesagt, wie wohlbenannter Herr *Concert-Meister* ihm nur noch letzthin die Versicherung gegeben, Ew. — Begehren in Ubersendung der *curriculorum vitae* von hiesigen, so noch lebenden als verstorbenen Herren *Musi-*

cis u. *Virtuosen* selbst zu *communiciren,* wie er denn dieſsfalls mit dem Herrn Capellmeister *Hassen* u. andern bereits gesprochen, u. sie um einen Aufsatz darzu ersuchet habe. Uber dieses hat mein *Adjunctus*, Herr *Harner* mit seinem Bruder, dem Brühlischen Capell-Directore hierunter auch geredet, u. dieser darzu, als zu einem lobenswürdigen vorhabenden Wercke, gute Hoffnung gemacht. Ich will nicht ermangeln, noch weiter zu *sollicitiren,* auch, bey sich ereignender Gelegenheit selbst mit Mr. *Pisendeln* u. andern zu sprechen." (Die Worte sind gut; die That aber wird noch besser seyn!) — Beykommendes *Carmen* hat, mein älterer Sohn zu überreichen, u. die Anrede zu thun, die Ehre gehabt. Der jüngere bedient sich, wegen der Augen-Maladie, so aus einer innerlichen Verstopffung herrühret, der Bade- und Trinck-Cur des bei Apolda an Ostern entdeckten Gesundbrunnens. Gott gebe sein Gedeyen dazu! Unsere Stadt-Kirche ist bey nahe fertig; nun dürffte die Reihe auch an die Orgel kommen, *si Diis placet.* Der Effect meines nunmehr 30jährigen Hierseyns, in welcher Zeit ich vielen, mit musicalischem Unterricht aufrichtig, u. ohne Ansehn der Person, gedienet habe, ist nun dieser: Daſs jene Brod gefunden, u. noch gegenwärtig finden; ich aber solches verliehre. Denn, da nunmehro der Hr. Ober-Hofmeister von Münchhausen, mit seinen beyden Herren Söhnen von hier auf seinen Ritter-Sitz ziehet, so ists mit meiner Information nun völlig gethan. Kurtz: ich kan für Information meiner Scholaren, zu keiner mehr gelangen. Und so gehets auch in der Composition. Der, so nur 6 Jahr dabey ist, hat Zugang, und die Quelle wird verlassen, ja wol gar verachtet. Hierzu kommt noch, daſs die Besoldung nicht richtig erfolget; wie denn jetzo 9 *Quartale* verfloſsen sind, da sie, gleich andern (?) völlig gesehen habe. *Sed hac sub rosa,* obgleich die Wahrheit! Bey so gestallten Sachen weiſs fürwahr nicht, was hinführo anfahen soll, so als ein Neben-Werck, der edlen Music, als meinem Hauptwercke, nicht *despectirlich* sey. Doch, Gott wirds schon machen!! Diesem will so wol M. Herrn Werck, als mein Thun in Gelaſsenheit u. Hoffnung befehlen.

Mein Herr.

Darff ichs denn wohl wagen, mit dieser Zuschrifft zu erscheinen? da in so langer Zeit meine Schuldigkeit nicht beobachtet habe. Gewiſs, ich habe mich recht geschämet, daſs da ich das von Hrn. D. *Brückmann* durch Sie an mich aufgetragene nicht ausrichten können, so leer und bloſs mit Worten allein, vor Ihnen mich einfinden sollen;

nachdem aber das eine Stück von dem begehrten, vor weniger Zeit, von einem vertrauten Freunde in hiesiger Nachbarschafft, unter der Versicherung, es sey eine wahre Copie vom Original, erhalten; als habe das Vergnügen, selbiges hiemit gebührend, nebst gehorsamster Empfehlung, zu übersenden. Diesem habe beykommende 2 Michaëlis-Stücke, zu M. Herrn beliebigen Gebrauch, anfügen wollen, zu einem Zeichen, daſs Ihrer nicht vergeſsen kann noch will; sondern, daſs eben noch so, wie vor vielen Jahren, gesinnet, und ein aufrichtiger Freund und Diener von Ihnen bin, solches auch bis in die Grufft verbleiben werde: nur möchte wünschen, meine Ergebenheit mit etwas beſsers an Tag legen zu können! Inzwischen wollen Sie damit vor lieb nehmen: wenigstens können Ihr Hr. Schwieger-Sohn, (welchen zu grüſsen bitte) es, als etwas unbekanntes, an seinem Orte aufführen, wenn es anders anständig ist. In dem Trompeten-Stück *recommendire* weiter nichts, als das *Ritornello* vor der letzten Baſs-Arie. Sollte Ihnen beyderseits mit *Kuhnauischen* und *Kriegerischen* Kirchen-Stücken, insonderheit aber lateinischen *Motett.*, von Italiänischer Arbeit, so starck als schwachen, gedienet seyn, würde mirs zum *plaisir* gereichen; wenn unter die letztern ein *convenabler* teutscher Text gelegt würde, könnten sie sämtlich recht, als was neues, paſsiren. Von *Bassani* und *Fiocco* besitze dergleichen einige, von denen ich solcher gestalt sagen kann, sie allein also zu haben. Ich will einige Wercke hersetzen, als: *Allegri. XII Motetti a voce sola, e 2 Violini, con Cont. Batistini. XII Motetti a voce sola, con e senza stromenti. Ciaja (Bernardino della) X Salmi a 5 voci, e due Violini, con C. Bassani. Fiocco. Albrici. Albinoni. Cherici* etc. etc. sind einzelne St. Jeder vollgeschriebener Bogen so wol in Partitur als Partien soll für 1 Marien-Groschen verlaſsen und weg gegeben werden. Es ist auch ein *Schell*ischer gantz unbekannter sehr starcker Jahrgang, in Partitur und Partien à 75 St. für 5 Rthlr. (ohne das *porto*) feil. Wer solche Sachen brauchet; kann viele, ja wol sehr viele Müh und Zeit mit Abschreiben erspahren! Mein jetziger Hr. *Cantor* ist zum Pfarrer *denominiret.* Es haben sich bereits 5 *Competenten* angegeben; es scheinet aber, als wenn keiner noch der rechte sey: weil es einem an diesem, und dem andern an jenem mangelt: man *reflectiret* hauptsächlich auf die Schul-*Studia*, und hiernechst auf eine starcke Baſs-Stimme; verstehet einer etwas in der Composition, so ists auch gut. Der letztere *Candidat*, welcher anderweit in hiesigen Landen schon ins 10 Jahr ein Stadt-*Cantorat* bekleidet, hat im letztern Stück einen Sprung vor den übrigen zum Voraus; aber sonsten heiſsts bey ihm:

Graeca sunt, non leguntur. Welches kein Wunder: denn er war vorher ein Bernhardiner Mönch. Es mufs sich also zwischen hier und *Michaelis* zeigen, wer mein 4ter *Collega* hier werden wird. Gott gebe nur einen friedfertigen! Von Drefsden aus habe Nachricht: dafs der Hr. Capellmeister *Mattheson* in Hamburg gestorben sey. Ihres Orts können Sie es sicherer und eigentlicher wifsen. Wie hälts denn mit des Sign. *Verocai* und anderer *Virtuosen* Lebens-Umständen? Aus Memmingen in Schwaben habe auf mein vor 4 Jahren dorthin gesandtes Schreiben, eine unterm 12 May a. *currentis* (1745) datirte Antwort bekommen, des Inhalts: „Zu Ende dieses jetzigen Jahres sollten mir 2 starcke Bände in *folio* postfrey, zu meinem Gebrauch, zugesendet werden.“ Wenn nun dieser Mann kein *promissor magno hiatu* ist, so dörffte wol noch in diesem Stück reich werden! Sobald an meinen Sohn nach Augfpurg schreibe, werde ein paar Zeilen an diesen behülfflich seyn wollenden unbekannten Gönner mit beylegen. Mein jüngerer Sohn ist seit Ostern 1736 noch beständig in Jena; und die ältere Tochter zu Gera, hat mich vor 2 Monaten zum 3ten mahle zu einem Grofsvater gemacht. So siehets in meiner Familie aus, dafür Gott zu preisen ist! Meine *Costa* wird in künfftiger Woche die Gehrain mit ihrer *infanterie* in Gera, G. G. besuchen. Vor ein paar Monathen kam ein junger Mensch von 26 Jahren, ein Zellenser, Nahmens, *Joh. Chrysostomus Mittendorff,* als ein gewesener Gymnasiast in Bremen, zu mir, liefs sich mit seiner Bafs-Stimme hören, verlangte ein *viaticum,* und gieng von hier nach Rudolstadt. Einen freyern und kühnern Menschen habe noch nie gesehen. Dieser hatte einen Zedul*) liegen lafsen, worauf die sämtliche hiesige Geistlichkeit, die Lehrer des Gymnasii, und einige *Musici* verzeichnet stunden, woraus abnehmen könnte: dafs er ein Stapeler sey. Hierauf empfehle Sie, in Gottes Schutz, mich aber Dero ferneren Wohlgewogenheit, allstets verharrend

Meines Hochgeehrtesten Herrn
aufrichtig ergebenster
Walther.

Weimar den 6 Augusti,
1745.

*) Zedul = Zettel.

Zur Frage des „Treble“.

Unvermeidlicher Zusatz zu dem Aufsatz in Nr. 10, 1889.

Die Behandlung der Frage des „treble“ in dieser Zeitschrift hat die Aufmerksamkeit eines französischen Gelehrten, des Herrn *Michel Brenet*, auf sich gezogen, wohl weniger der musikgeschichtlichen Bedeutung dieses Spezialpunktes wegen, als aus dem Grunde, weil die Erörterung der Bedeutung des treble im engen Zusammenhange mit der französischen politischen und Literar-Geschichte steht. In letzterer Beziehung gebietet der genannte Gelehrte über umfassende Kenntnisse und ein reiches Material, welches ihm erlaubt, meine ganze Behandlung des Themas als ziemlich zwecklos nachzuweisen. Nachdem einmal die Frage angeregt ist, wird es sich nicht umgehen lassen, der Beweisführung, welche Brenet unter der Aufschrift Y eut-il, au moyen-âge, un instrument de musique appelé treble? in den Archives Historiques, Artistiques et Littéraires (Recueil mensuel de documents curieux et inédits. Chronique des Archives et des Bibliothèques, Paris bei Bourloton, 20 Boulevard Montmartre) zum Gegenstande giebt, volle Aufmerksamkeit zu schenken. Die Gediegenheit seiner Gründe und die Wichtigkeit seiner Quellenangaben auch für die Musikgeschichte rechtfertigen es, dass ich einen möglichst vollständigen Auszug seines Aufsatzes gebe.

Brenet belehrt uns, nachdem er die Streitfrage kurz exponiert hat, über einen Haupt-Zeugen in derselben, den von Ambros citierten Carpentier. Pierre Carpentier, Benedictiner, hat sich durch seine wichtige Mitarbeit an der Wiederherausgabe des lateinischen Glossarium von Du Cange, welcher er ein französisches Glossar hinzufügte, bekannt gemacht. In diesem französischen Glossar von 1766 hat Ambros das Wort „treble, pro trompette, tuba“ und den kurzen Auszug aus den Annalen von Saint-Louis gefunden, auf dem alle seine Vermutungen fufsen. Dieser teilweise von Carpentier citierte Text ist der französischen Übersetzung des Lebens des heiligen Ludwig von Wilhelm von Nangis entnommen und steht in dem auf den Aufenthalt des Königs in Nazareth bezüglichen Kapitel:

> „Comme devotement il fit chanter la messe et solempnement glorieuses vespres et matines et tout le service à chant et à dechant, à ogre et à treble, ce purent tesmoigner cil qui i furent“.

Man weifs gegenwärtig, dass Wilhelm von Nangis sein Leben Ludwigs des Heiligen zuerst lateinisch geschrieben hat und zwar zu

einer zwischen der Thronbesteigung Philipp's, des Schönen und der Heiligsprechung Ludwig's liegenden Zeit, und dass die Übersetzung seines Werkes ins Französische, sei es durch ihn, sei es, was wahrscheinlicher ist, durch einen anderen, nach der Heiligsprechung gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts stattfand (L. Delisle. Mém. sur les ouvrages de Guill. de Nangis, dans les Mém. de l'Académie des Inscriptions t. 27.). Der lateinische Originaltext, kürzer, als die französische Übersetzung, erwähnt chant, déchant, ogre und treble gar nicht.

> „Quam devote ibidem se habuerit, quam solemniter et gloriose fecerit celebrari vesperas, matutinas, missam et caetera, quae ad civitatem tam celebrem pertinebant, attestari veraciter possunt qui affuerunt.“ (Rec. des histor. de France. t. XX. p. 584.)

Diese Stelle ist aber an sich auch nichts weiter, als die Wiedergabe einer beinahe gleichlautenden aus der lateinischen Lebensbeschreibung Ludwig's des Heiligen von Geoffroi von Beaulieu, Zeitgenosse der Ereignisse, die er beschreibt und deren Zeuge er war:

> „Quam devote ibidem se habuerit, quam solemniter et gloriose fecerit celebrari vesperas, matutinas, missam et caetera, quae ad solemnitatem tam celebrem pertinebant, testes esse possunt, qui affuerunt.“ (Rec. des histor. de France. XX. p. 14.)

Die musikalischen Ausdrücke sind also, wie sich aus der Vergleichung aller dieser Stellen ergiebt, spätere Zusätze, Ausschmückungen des ursprünglichen Textes, daher für die Zeit Ludwig's nichts beweisend, und wenn man sogar wahrscheinlich machen könnte, dass das „treble“ eine Trompete gewesen sei, so würde damit noch in keiner Weise die Einführung eines solchen Instruments in die Kirchenmusik zur Zeit der Kreuzzüge erwiesen sein. Die Gelehrten, welche im Jahre 1761 die Herausgabe des Joinville leiteten und die der französischen Übersetzung des Guillaume von Nangis, veranstaltet von der Königlichen Druckerei, fügten dem Texte Randglossen und ein Glossar bei. Bei der auf unsere Stelle bezüglichen Note übersetzen sie die Worte „à ogre et à treble“ mit „avec orgues et instruments à chordes“. (Hist. de saint Louis par Jehan, sire de Joinville. Les Annales de son règne, par Guill. de Nangis. Paris, imprimerie royale 1761. in-folio. p. 223.) Im Glossar schreiben sie: „Treble, instrument à vent“ und fügen zur Aufklärung nachfolgende Stelle aus einer Bibelübersetzung bei, die zu den Manuskripten der Bibliothek des Königs gehört, von der sie aber weder Jahreszahl, noch Seite namhaft machen.

„A oure que vous orrez le son des trebles, de frestel, de harpe, de busine et de psalterie, de symphans et symphonie et de toutes manières de musiks, vous cheans ahourez les ymages d'or“. (Ibidem, glossaire p. lvij. Daniel, cap. III, v. 5.)

Dieses von Carpentier aufgenommene und citierte Bruchstück ist gar nicht geeignet, Licht auf die Natur des treble zu werfen, weil die Namen von Saiten- und von Blasinstrumenten darin ohne alle Ordnung durcheinander geworfen sind. Es bezieht sich allerdings auf die Stelle im Daniel: In hora qua audieritis sonitum tubae et fistulae, von der Kastner (G. Kastner, Les danses des morts. p. 215) eine andere Übersetzung überliefert hat, die nach seiner Angabe einer „Bibel des XII. Jahrhunderts“ entlehnt ist und worin das Wort estive, das im allgemeinen zur Bezeichnung eines Vorfahren der Posaune oder Trompete gilt, das Wort treble ersetzt.

„Tu as m'y decreet à chescun hom que overa oy le sonn de estive, de frestel, de harpe, de busine, de psalterie, de symphans et de totes maneres de musiks, soi abate et ahoure l'image de or.“

Mehrere sehr vollständige Aufzeichnungen von Musikinstrumenten des Mittelalters lassen uns bezüglich des treble im Stich, so die bei Wilhelm von Machaut in seinen Gedichten Temps pastour und Prise d'Alexandrie, so auch Jean Lefèvre in seiner Übersetzung des Gedichtes de Vetula von Richard Fournival, so endlich Kastner in den ungemein reichhaltigen Aufzählungen in seinen Danses des morts, wie nicht minder Fétis (Histoire générale de la musique) und M. Lavoix in „La musique au siècle de saint Louis“ (t. II. du Recueil de motets français des XII. et XIII. siècles, publ. par G. Raynaud.) Kastner hat nur die Ausdrücke triblère, triblers und trublice namhaft gemacht als ehemals üblich gewesen zur Bezeichnung eines Instruments von der Familie des Horns oder Cornet (Rüdenhorn oder Zinken). Als Resultat ergiebt sich aus den wiedergegebenen Anführungen Brenet's: dass der Ausdruck treble zur Bezeichnung eines Instruments sich nur zweimal findet, nämlich in dem Bruchstücke der Übersetzung der lateinischen Annalen des heiligen Ludwig von Wilhelm von Nangis und in dem Auszug aus einer unsicheren Bibel, welche in der Ausgabe des Joinville und Wilhelm von Nangis von 1761 erwähnt wird.

Als Gegensatz dazu giebt der französische Musikgelehrte eine Anzahl von Stellen, wo treble in seiner eigentlichen, der Vokalmusik

angehörenden Bedeutung vorkommt, die entweder einen Satz für drei Singstimmen oder die oberste dieser drei Stimmen ausdrückt.

Das Liederbuch von Montpellier enthält drei Proben von Sätzen für drei Singstimmen, deren tiefste (Tenor) eine kurze lateinische Phrase festhält, auf welcher die beiden oberen zwei französische Couplets aufbauen (duplum und triplum).

Die erste Stimme von n⁰ LXX singt:

Amours en cui j'ai fiance
De merci trover
Par jolie contenance
Me fet ce treble accorder etc.

Die erste Stimme in n⁰ LXXII singt:

De joli cuer doit venir
De faire I treble plesant etc.

Und die erste Stimme in n⁰ LXXXVII:

Quant se depart la verdure des chans
Et d'yver neist par nature frois tans,
Cest treble fis accorder à II chans
Que primes fis.

(Raynaud Rec. de motets fr. t. 1. p. 94, 96, 115.)

Das berühmte Manuskr. des Romans von Fauvel aus dem 14. Jahrhundert (auf der National-Bibliothek) enthält Musikstücke, welche die Bestimmung hatten, im Verlaufe der Deklamation dieser Dichtung gesungen zu werden. Die Übersicht dieser Stücke unterscheidet die „à trebles et à tenures" und die „à tenures sans trebles".

Das Wort treble kommt ferner in dem Gedichte von Gaces de la Buigne vor, in dem der Schriftsteller des 14. Jahrhunderts, um das Gebell der Jagdhunde humoristisch zu kennzeichnen, eine Anzahl der Vokalmusik seiner Zeit entlehnte Ausdrücke in Gebrauch zieht.

Les plus grans chantent la teneur,
Les autres la contre-teneur;
Ceux qui ont la plus clere gueule
Chantent la tresble sans demeure
Et les plus petits le quadrouble.

(H. d'Orléans, Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, dans les Miscellanies of the philobiblon society, t. II. p. 174.)

Im Supplement zu dem Glossar von Carpentier, Ausgabe Didot, des grofsen Vocabulars von Du Cange und Carpentier, teilt der Heraus-

geber Henschel drei Erwähnungen des Wortes treble mit, die offenbar im vokalen Sinne zu nehmen sind; die erste ist aus dem Roman von Renart, vers 21374, entnommen:

Un benedicamus farsi
A orgue, à treble et à deschant.

Die zweite, aus dem Roman von Partonopeus, vers 10769:

Cil clerc cantent en treble vois.

Die dritte, aus der Sammlung von Fabliaux von Jubinal, t. II. p. 36:

De meyne et de tresble e de bordoun.

Schliefslich führt Brenet aus der „Art de dictier“ von Eustache Deschamps (1392) folgende Stelle zur Unterstützung seiner Auffassung an:

„Les chancons natureles (poésies) sont delectables et embellies par la melodie et les teneurs, trebles, et contreteneurs du chant de la musique artificiele.“

(Poésies morales et historiques d'Eust. Deschamps, publ. par Crapelet. p. 266.)

Brenet resumiert auf Grund seiner Quellenkenntnisse wie folgt: Ambros und Eichborn haben die vokale Bedeutung des Wortes treble nicht gekannt; zur Erklärung seiner instrumentalen Bedeutung haben sie nichts, als den Text aus der Übersetzung von Guillaume von Nangis zur Verfügung gehabt. Dieser Text aber giebt ebensowenig wie die zu seiner Erklärung herangezogene Bibelstelle irgend einen Fingerzeig über die Beschaffenheit des treble und erlaubt nicht den mindesten Schluss über die Art der in die Kirche aufgenommenen Instrumentalmusik; klar und sicher ist einzig und allein, dass treble und triplum in der Vokalmusik dieselbe Bedeutung hatten. Hat es also überhaupt jemals ein Instrument des Namens Treble gegeben, so muss dieser Name in einer Beziehung zu der gewöhnlichen Bedeutung von Treble gestanden haben. Angesichts der wenigen vorhandenen Stellen, über die im Vorgehenden genau gehandelt worden ist, fallen die Hypothesen von Ambros ebenso wie die von Eichborn, denn etwas andres sind deren Ausführungen auf keinen Fall, in sich zusammen.

Ich möchte in meinem Facit, welches ich aus dem reichen beleuchtenden Materiale, das Herr Brenet zu unserer Frage beigebracht hat, ziehe, noch weiter gehen. Wir wissen genau, was treble in der Vokalmusik bedeutet hat. Bezüglich seiner Bedeutung in instrumen-

taler Hinsicht liegt uns nichts weiter vor, als das Fragment aus den Annalen des heiligen Ludwig in späterer französischer Übersetzung und die Berufung Carpentier's auf eine unkontrolierbare französische Bibel-Übersetzung. Aus der letzteren lässt sich gar nichts über die etwaige instrumentale Natur des Treble folgern. Für die Stelle bei Guillaume von Nangis liegt nicht der mindeste Grund vor, an eine instrumentale Bedeutung von Treble zu denken. „A chant et à dechant, à orgue et à treble," warum soll hier treble ein Instrument bedeuten und nicht einfach eine Singstimme oder einen Satz für Singstimmen?! Der Erklärungsversuch Carpentier's und seiner Mitarbeiter ist musikwissenschaftlich ohne alle Bedeutung, zumal diese Glossatoren sich selbst über treble ganz unklar sind, es in der Randnote mit „instruments à chordes" und im Glossar mit „instrument à vent" erklären wollen. Aufserdem finden sich nur noch die einen entfernten Gleichklang mit treble an sich tragenden Ausdrücke triblers, triblère bei G. Kastner (Danses des morts), die derselbe ohne nähere Quellenangabe mit hornartigen Instrumenten in Beziehungen setzt. Ich meine, dass wir auf diese Vorlagen hin überhaupt nicht genötigt sind, die Frage aufzuwerfen: ob es in der mittelalterlichen Musik ein Instrument Namens Treble gegeben habe? Die Hypothesen von Ambros entbehren jeder Stütze und sind als ohne allen musikgeschichtlichen Wert über Bord zu werfen. Was meine Erörterungen im Anschluss an Ambros anbetrifft, so ist das von Ambros abweichende Resultat derselben durch die neue französische Beleuchtung der Frage vollständig überholt und meine Ausführungen haben nur einen negativen Wert, nämlich den, die Unmöglichkeit der Voraussetzungen von Ambros zu erweisen, und dienen als Zwischenglied zwischen diesem und Brenet, welcher mir diese nicht eben bedeutungsvolle Nebenfrage endgiltig gelöst zu haben scheint.

Hermann Eichborn.

Mitteilungen.

* Johannes Peregrinus: Geschichte der salzburgischen Dom-Sängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses von .... (Sonderabdruck aus den im Selbstverlage der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde erschienenen Mitteilungen. Bd. 28.) Salzburg, Jos. Oberer's sel. Wwe. 8°. 186 S. (ohne Register). Pr. 2,50 M. — Der jüngst verstorbene Verfasser ist der Dommusikdirektor Hupfauf zu Salzburg, der sich bereits durch ähnliche Arbeiten einen Namen gemacht hatte. Die

vorliegende Geschichte des Kapellhauses ist auf sorgfältiges Studium der noch vorhandenen Dokumente gestützt und gewährt einen genauen Einblick sowohl in das Institut selbst, als in die Ausübung der Kirchenmusik überhaupt in Salzburg. Die leitenden und mafsgebenden Künstler aber selbst treten in der Darstellung völlig zurück und werden kaum dem Namen nach hie und da einmal erwähnt. Teils lag es wohl in der Aufgabe selbst, teils aber scheinen die Quellen selbst über die betreffenden Dirigenten und Musiker wenig zu bieten. Wie gern hätte man über Paul Hoffheimer Näheres erfahren, doch er wird nur ganz nebenbei genannt. Dass übrigens über die ältere Zeit alle Dokumente über die Kapelle fehlen, beweist das von Seite 167 ab mitgeteilte Verzeichnis der Kapellmitglieder, welches erst mit dem Jahre 1677 beginnt. Es steht also gar nicht zu hoffen, dass wir je mehr erfahren werden, wenn nicht etwa noch unentdecktes archivarisches Material ans Tageslicht gefördert wird. Die vorliegende Arbeit hat daher auch weit mehr ein kulturhistorisches, als ein musikhistorisches Interesse und kann nur von jener Seite aus in Betracht gezogen werden. Die Gründung der Singschule oder Kapellhauses fällt in das Jahr 1544 (S. 45) und von hier ab führt uns der Verfasser Schritt für Schritt bis in die neueste Zeit und versäumt nichts das Bild bis ins Kleinste und Nebensächlichste (Wohnung, Kleidung, Essen und Trinken) zu vervollständigen. Noch sei erwähnt, dass der Verfasser von S. 95 ab sich die gröfste Mühe giebt den viel geschmähten Erzbischof Hieronymus, Grafen von Colloredo, der im Jahre 1772 die Regierung antrat und unsern Mozart einst in so kränkender Weise behandelt hat, in das beste Licht zu stellen und seine Verdienste um die Kapelle ausführlicher nachweist und behandelt als bei allen übrigen Erzbischöfen. Wenn man eben alles Böse negiert und nur das Gute eines Menschen hervorsucht, so ist es allerdings nicht schwer aus jedem regierenden Haupte einen über jeden Tadel erhabenen Herrscher zu machen. Die angehängte Mitgliederliste von 1677 ab ist für die Biographie eine wertvolle Zugabe.

* *Ludwig Senfl*'s Komposition des „Non moriar“ aus Luther's Gedicht „Confitemini“, um dessen Komposition Luther einst Senfl bat, scheint sich jetzt nach von Liliencron's Untersuchungen (Viertelj. Schrift von Chrysander etc. Bd. 6, 123) in dem Schauspiel Lazarus von *Joachim Greff* wiedergefunden zu haben. Abdruck des kurzen vierstim. Gesanges nebst Beweisführung ebendort. Der Tonsatz selbst widerspricht nicht der Annahme, dass er von Senfl sein könne.

* *Heinrich Isaac* ist also kein Deutscher, sondern ein Flanderer, wie aus dem durch Straeten's Veröffentlichung des Testamentes Isaac's in dem 8. Bde. seiner la Musique aux Pays-Bas, S. 529 klar hervorgeht. Das Testament ist in Florenz am 4. Dez. 1516 abgefasst. Die auf die Feststellung seiner Person bezügliche Stelle des Testaments lautet in deutscher Übersetzung: „Da wohl nichts so sicher ist als der Tot und nur ungewiss die Stunde desselben, so hat der ausgezeichnete Musiker, Magister *Arrighus*, einst *Ugonis de Flandria*, (Straeten erklärt dies so, dass er Arrigo di Ugo, also im Flandrischen: Henri van Hugues, oder vielleicht Hugens geheifsen habe, wie in Flandern und Brabant der Name vorkommt), gewöhnlich *Arrigus Ysach* genannt, wohnhaft in der Gemeinde St. Marcus zu Florenz, durch Gottes Gnade gesund an Geist, Sinnen und Verstand, doch am Körper schwach, in der Absicht über sein Hab und Gut und seine Rechte zu verfügen, folgendes Testament errichtet.“ Damit fallen alle bisherigen Mutmafsungen in nichts zusammen und die längst bewunderte und erkannte Thatsache, dass Isaac sich mit derselben Gewandtheit im niederländisch künstlich kontrapunktischen Stile

bewegt, wie im deutschen Liede und der italienischen Canzone, ist nur auf sein universales Genie und den langjährigen Aufenthalt in Deutschland und Italien zurückzuführen.

* Eine Lossprechung eines Hoftrompeters im 18. Jh. Die Aufdingung des Trompeterscholaren bei dem „Prinzipal" oder „Lehrprintzen" geschah vermittelst eines Vertrages, den zu besserer Sicherheit der Kammerfourier mit unterzeichnete. Die Verabfolgung eines „Trunkes" hierbei war üblich. (1766 in Bamberg bestand der Trunk „ex speciali gratia 12 maas officier Wein u. 6 Räth brod," die vom Hofe aus verabreicht wurden.) Nach zweijähriger Lehrzeit wurde der Scholar freigesprochen und fand die Freisprechung in feierlicher Weise statt. Der Lehrher hatte vorerst die Erlaubnis des Obermarschalls einzuholen den Scholaren freizusprechen, und nachdem er diese erhalten, versammelten sich alle Hoftrompeter mit dem Hof-Heer-Pauker und dem Trompeter von der Garde bei Hofe, „alwo dieselben dem freizusprechenden Scholaren die ksl. kgl. Privilegia u. Statuten vorlasen mit dem Beysatz und Anempfehlung, dieselbe öfters zu lesen u. denenselben nachzuleben u. da dieses geendet, musste er die gewöhnliche Feldstück blasen. Als aber der Herr Obermarschall selbsten nachher an Hofen kamen, empfiengen sämtliche Trompeter in der blauen Liveré Hochselben auf dem Gang, wo sonach Herr Obermarschall in das Obermarschallamtszimmer gingen, Hochwelchen der Cammerfourier, den Degen anhabend, mit den übrigen Trompetern u. deme die Scholaren folgten. Herr Obermarschall hielten eine Anrede u. Ermahnung denen ihnen Trompetern gnädigst ertheilten kays. u. kgl. schönen Statuten auf das Fleiſsigste nachzuleben u. suchen jene Ehre zu erhalten, welche einem wackeren Trompeter anstendig; wolten also in dieser Anhofnung mit gnädigster Erlaubnis Celsissimi (des Fürstbischofs) denselben freysprechen, wobey Hochselbe die von dem Lehrprintz dem Herrn Obermarschall eingehändigte Trompeten dem Scholaren überreichten, beynebst auch den Degen, welchen der Cammerfourier dem Oberm. darreichte und gaben Ihme zwei Backenstreiche mit dem Zusatz, dieses dermahlen gelitten zu haben, in Zukunft aber von keinem mehr unbilliger Weiss zu dulden. Die Trompeter danketen dem H. Oberm. für die hohe Gnad u. H. Oberm. hatten die Gnad denenselben einen Trunk geben zu lassen. Da deren 7 so empfing jeder 1 Maas Officierwein, 1 Maas Bier, 1 Laibel Brod u. 1 Stück Käs, welches sie auf hohe Gesundheit in der Vier Aembte Stuben verzehret." Der Lehrbrief des Scholaren wurde mit beigedrucktem hochadligen Petschaft von dem H. Oberm. unterschrieben und von einem Kammerfourier mitunterzeichnet. Die Kosten einer solchen Freisprechung betrugen z. B. 1765 in Bamberg: 50 Thlr. „überhaupt an Lehr- und Freisprechung". Obige Beschreibung teilt Freiherr von Marschalk in seinem Buche „Die Bamberger Hof-Musik" Bamberg 1885, p. 39 mit. Die Freisprechung betraf Lorenz Merkel am 17. Febr. 1775, der Lehrprintz war Strauſs und der Obermarschall Schenk von Stauffenberg. Ein Hoftrompeter erhielt an Gehalt (1785 in Bamberg): 120 fl. fränk. jährlich, 2 fl. wöchentl. Kostgeld, 8 fl. 48 kr. oder 1 Carolin Neujahrsgeld, für den Landritt 3 fl. 12 kr. fränk. oder 4 fl. rhein. Neujahrsgeld, auſserdem 18½ Symra Korn (Simmer), 2 Pfd. Unschlittlichter, 2 Beesen wöchentl., 4 fl. 48 kr. fränk. oder 6 fl. rhein. zu einem Paar Stiefeln alle 2 Jahre. Alle Jahre eine neue Liveré sammt allem Zubehör, alle 3 Jahre einen Mantel u. alle 3 Jahre neue Trompeten samt Quasten (ib. p. 62).

* Herr Prof. Otto Kade hatte 1888 über die ersten Aufführungen des Messias von Händel in Deutschland eine Broschüre veröffentlicht, demnach die erste Auf-

führung in Hamburg 1775 stattfand. (Siehe M. f. M. 20, 33.) Jetzt teilt Herr Jos. Sittard in seinem Werke Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg Seite 110 eine Anzeige mit, aus der hervorgeht, dass die erste Aufführung schon am 15. April 1772 in Hamburg stattfand und zwar auf Veranlassung und unter Direktion eines Herrn Arne. Herr Sittard glaubt, dass dies der englische Musiker Thomas Augustine Arne gewesen sei. Da derselbe aber von 1710 bis 1778 lebte und daher 1772 in einem Alter stand, wo man sich solcher gewagter Unternehmungen wohl hütet, so ist Chrysander's Vermutung im Hbger. Correspondenten vom 22./12. 1889 wohl glaubwürdiger, dass damit sein Sohn Michael Arne (geb. 1741) gemeint sei. Die Einführung des Messias in Deutschland ist demnach auf englischen Unternehmungsgeist zurückzuführen. Die Ankündigung in der „Neue Zeitung" lautet: „Auf vielfältiges Verlangen der Kenner und Freunde der Musik wird Herr Arne Donerstags, den 14. dieses (Mai) das Oratorium, der Messias, welches als ein Meisterstück von Händel so berühmt ist, und am 15. April in dem Privat-Concert des Herrn Arne auf dem Bosselhofe mit grofsem Beyfall ist aufgeführet worden, in dem Drillhause öffentlich abermals aufführen. Die vornehmsten Arien werden von Miss Venables gesungen, und der Beschluss mit dem grofsen Coronation Anthem von Händel, welches ebenfalls schon auf dem Bosselhof aufgeführet worden, gemacht werden. Die Billets zu 1 Mk. 8 Sch. sind in des Herrn Eules Hause, auf der Neuenburg neben der Apotheke und auf dem Tornquistischen und Dreyerschen Caffeehause zu haben. Anfang $5^1/_2$ Uhr." Eine Unpässlichkeit der genannten Sängerin verzögerte die Aufführung bis zum 21. Mai. Über die Verdeutschung des Textes hat Herr Sittard nichts aufzufinden vermocht.

* *Conservatorium* der Afdeeling Amsterdam van de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Bericht van het 5. Schooljahr 1888/89. 41 Schüler und 10 Hospitanten besuchten das Institut, darunter 1 Schüler für Theorie und Komposition und 17 für Gesang. 11 Lehrer erteilen Unterricht. Fast jeden Monat findet ein Vortragabend statt, in welchem ältere und neuere Kompositionen zur Aufführung gelangen.

* Aus dem Nachlasse eines Musikers sind verkäuflich 1. *Mozart*'s sämtl. Werke in der neuen Ausgabe von Breitkopf & Haertel in Partitur, Hlbfrz., statt 1150 M, für 750 M. 2. *Otto Jahn*, Biogr. Mozart's, 1. Ausg. in 4 Bd., gebunden, statt 52 M, für 35 M. 3. *Vierteljahrsschrift* für Musikwissenschaft, Leipzig Bd. 1 bis 4, eleg. geb., statt 56 M, für 30 M. 4. *Kocher*, Harmonik, gebunden, statt 10 M 50 Pf., für 6 M. Bestellungen nimmt Herr Georg Maske in Oppeln (Schlesien), Ring 25, entgegen.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 12.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Monatshefte

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Die Musik in den schweizerischen Dramen des 16. Jahrhunderts.

Von Dr. W. Nagel-Zürich.

In den Schauspielen des 16. Jahrhunderts spielen Musik und Gesang eine grofse Rolle; nicht nur, dass Gesang die Zwischenakte ausfüllt, dass das „hofieren" umständlich vor sich geht, auch Gespräche über die Musik, über ihre Wirkung, die sich je nach dem Charakter der Zuhörenden in besonderer Weise äufsert, finden sich vor; ja, Jubal, der in der Bibel genannte Erfinder der Musik, hält sogar einmal einen kleinen Vortrag über diese „Erfindung" und giebt sich dabei als Schöpfer der Mensuralmusik aus:

es weifst schon yetz alle welt
Das ich d'stimm in ein zal han gstellt
Ufs kunst der Matematica,
Wie jr bald werdend hören da,
Als ich g'hört d'lüt on regel singen
Ouch d'vögel süfs und lieblich klingen
Da han ich d'Music bald erdacht
Und d'stimmen in ein ordnung bracht.
. . . .
Ich mag alles das man kan singen
Uff zechen linien zammen bringen
Wiewol man lieblichers findt nüt
So han ich mich doch defs nit b'gnügt
Sondern vil stimmen zammen g'fügt
durch Instrumente mengerley.

Die Frage, ob jedes unsrer Dramen der Musik bei den Aufführungen bedurft habe, kann ohne weiteres bejaht werden. In einzelnen Stücken finden sich zwar keine näheren Angaben darüber; in den meisten nimmt die Musik jedoch einen so breiten Raum ein, dass nicht anzunehmen ist, das Volk, dem die Musik als integrierender Teil der Dramen hoch willkommen war, habe ihrer in einigen Stücken ganz entbehren mögen. Es blieb natürlich der jedesmaligen Regenz der Stücke überlassen, der Musik nach den vorhandenen Mitteln die Grenzen der Beteiligung abzustecken. Man unterschied genau zwischen Gesangs- und Instrumentalmusik, welche letztere selbständig war, insofern sie einzelne Signale, deren Bedeutung allgemeiner bekannt gewesen sein muss, gab, unselbständig, insofern sie auch hier bekannte Lieder vollstimmig spielte, und deren einige, wie eine Vorschrift besagt, stets von den Spielleuten vorbereitet sein sollten, damit man durch sie etwa unfreiwillig entstandene Pausen in der Handlung ausfüllen und so das Publikum über den nicht vorgeschriebenen Unterbruch des Stückes hinwegtäuschen könnte. Findet sich die Angabe: Musica allein in den Texten vor, so haben wir das Eintreten von Instrumentalmusik anzunehmen, denn Gesänge werden jedesmal als solche bezeichnet, oft die Texte oder die Melodieen angegeben, nach denen zu singen ist. Es heifst z. B. in: ein gar schön Spyl von dem glöubigen vatter Abraham etc. (Zürich, Froschauer 1562): Musica. In der melodey, Vitam faciunt beatiorem. O mensch one schärtzen hie lern alleine. Oder in Birk's Tragoedie wider die Abgötterei (1535) sapphische Strophen: Hymne wie iste confessor. Beel starcker Gott etc. Oder: ein ander gsang, glych eim Magnificat. quarti toni. Beel starcker Gott, wir loben dich. Oder: ein andres sapphicum: Wir sönd alleyne Lieben Gott vertruwen. Ferner ein andres Mal nach: pange lingua zu singen. Oder: Chorus. Asclepiadum Gliconium

„Nun lond uns fromme lüdt
Loben den herren millt“ ...

So findet sich auch die Angabe: wie ein sapphicum zu singen. Sapphische Strophen finden sich u. a. auch in Birk's 1532 erschienener „Historie von der Susanne“. Erinnert man sich, dass *Peter Tritonius* 1507 seine Sammlung 4stimmiger Kompositionen horazischer Metren erschienen liefs, (vgl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887: R. v. Liliencron, die horaz. Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, dazu: Benedict Widmann über Statius Olthof, ebda. 1889), dass 1526 weitere Kompositionen derselben Metra herauskamen, die wie jene zu Lehrzwecken benutzt

wurden, so haben wir hier einen deutlichen Beweis von der raschen Ausdehnung der neuen Kompositionsart. Dass die Bearbeitung des Werkes des Tritonius durch *L. Senfl* (1534) in der Schweiz rasch bekannt wurde, ist anzunehmen. Wie weit die spätere Komposition horazischer Metra durch *Paul Hofhaimer*, welche 1539 Joh. Petrejus in Nürnberg druckte, in der Schweiz eingewirkt haben, ist nicht bekannt. —

Die Chortexte werden meist ganz mitgeteilt; entweder nimmt der Chor an der Handlung teil oder aber er füllt die Zwischenakte aus, indem er in allgemeinen moralischen Betrachtungen an das durch den vorhergegangenen Akt gewonnene Stimmungsresultat anknüpft. Über das letztere vgl. meine Mitteilung: M. f. M. 1889, pag. 109 ff. Über den ersteren Punkt hier noch folgendes. In des Mathias Holzwart Spiel von Saul (1571) treten nach David's Kampf mit Goliath 6 Frauen von Sacho mit Saitenspielen in den Händen auf und singen ein Preislied des jungen Helden in der Melodie: iam sates terris; dann erscheinen 6 Frauen von Asleca von der andern Seite der Bühne und singen und spielen gleichfalls. Nach dem Gesange ziehen sie mit ihren Spielen umher, d. h. wohl, sie geben eine Art von Postludium, während sie abziehen. Ganz neu ist, dass im Spiel von Abraham der Chor eine Art von Begrüſsungslied zu Beginn des Stückes singt, und darauf erst das Argument des Herolds folgt (Gott grüſs euch gmein | jung groſs und klein). Selten sind die Noten angegeben. Im allgemeinen tragen die Chorgesänge das gleiche typisch-steife Aussehen. Eine Ausnahme machen z. B. manche Chöre in dem Luzerner Osterspiel von 1583, dessen Gesangsheft mir vorliegt. (Vgl. über das Osterspiel Renward Brandstetter: Zur Technik der Luzerner Osterspiele. Basel 1884. Derselbe: Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Luzern 1886. J. Baechtold: Gesch. d. deutschen Ltrtr. i. d. Schweiz. Frauenfeld 1889. 4. u. 5. Lfg.) Die Namen der Verfasser von Text und Musik sind uns überliefert. In dem handschriftlichen Bande, dem zehnten von 12 stattlichen Folianten (sie befinden sich in Luzern auf der Bürgerbibliothek), heiſst es nämlich: „... durch *Renwardum Cysat* Stattschrybern zu Luzern und Regenz des spils, so vil die rymen und sprach belangen, und durch den würdigen *Fridolinum Jung*, Priester und Organist, die Noten gesetzet“. Der Sinn oder Unsinn der Textworte verlangten hier eine andre, lebendigere Anteilnahme der Musik als in den oft herzlich platt moralisierenden Chorliedern. Die Worte, so weit sich überhaupt bei ihnen irgend etwas denken lässt, laufen auf eine Verspottung der Juden heraus, indem diesen ein schauerliches Sprachgemengsel von griechisch,

lateinisch, deutsch und hebräisch in den Mund gelegt wird. Die Musik beteiligt sich in ihrer Art an dieser Verspottung, ahmt das „Mauscheln" nach und unterstützt oft in recht drolliger Weise besonders accentuierte Worte. Freilich darf man in den Chören trotz einzelner Besonderheiten nicht nach allzu grofser Mannigfaltigkeit suchen; aber es springen sofort gewisse typische Intervallschritte und Anfänge ins Auge, und immerhin sind sie merkwürdig genug, dass die Mitteilung wenigstens einzelner der Chöre gerechtfertigt erscheint. Einem Chor gehen gesprochene Worte voraus, derart, dass Subjekt und Prädikat des Satzes gesprochen wird und bei der Angabe des Objektes der Chor einfällt. Ich teile ihn unten vollständig mit. Die Textworte (so an dieser Stelle) machen oft den gleichen Eindruck wie unsere Kinderreime, z. B. die beliebten Abzählreime. (Vgl. L. Tobler: Volkslieder. Bibl. älter. Schriftw. d. d. Schweiz. Huber, Frauenfeld.)

Einzelne Mitteilungen, die noch bekannt zu werden verdienen, füge ich hier am besten an, da sie sich zum Teil auf schon genannte Stücke beziehen. Ich sagte schon, dass in den Dramen auch von der Musik die Rede ist, dass man ihre Wirkung preist. So wird Saul von Davids Harfenspiel beruhigt, und in der „Belägerung der Statt Babylon" (von Jos. Murer aus Zürich 1559) findet sich eine sehr interessante Belegstelle.

Nach einem lukullischen Mahle, das Belsatzar seinen Freunden giebt, ertönt erst ein lustiges „hofrächt" der Spielleute, dann ein vierstimmiger Gesang. Dem einen der Zuhörer geht nun die Musik der Flöten und Schwegeln über den Gesang, weil jene so lange „colorirend"; der andre fühlt sein „leid zerstört", der dritte glaubt, selbst Götter könnten solche Musik nicht zu Wege bringen, Belsatzar vertröstet alle auf noch Schöneres: 4 Lauten erklingen; das Beste hat der König aber auf zuletzt verspart: „D'violen bruchend rächt vom grund". Alle sind entzückt und schliefslich preist einer in begeisterten Worten die Kunst:

„Die Kunst ist über alle Ding
im und under des himmels ring."

Auch die Königin und die Kebsweiber Belsatzar's rühmen jede in ihrer Art die Musik; es ist ein sehr feiner Zug des Dichters, wenn er jene sagen lässt, sie glaube durch die Töne in den Himmel versetzt zu sein, während einer der Nebenfrauen das Herz in „bgirlichkeit" entbrennt.

Noch eine Stelle möchte ich hier anführen; nicht so sehr der poetischen Schönheit des Textes wegen, obgleich diese nicht gering

ist; vielmehr wegen der geschickten Vorbereitung des Chores durch die Worte, die auf einen durch die Musik zu erzielenden Höhepunkt der Szene hindrängen. Die Szene findet sich im Spiel von der Empfängnis und Geburt Christi von *Jacob Funckelin* (1553). Den Hirten auf dem Felde nähert sich der Engel Gabriel und erzählt ihnen mit Worten, die offenbar dem schönen Lutherschen Weihnachtslied: Vom Himmel hoch — nachgedichtet sind, von der Geburt des Heilands. Er schildert, wie er ein „Kindlein rein" geworden sei, damit alle Sünder Gottes Kinder würden:

„Defs fröuw sich alle Christenheit
Und danck jm defs in ewigkeit."

Nun singt der ganze Chor der Engel das gloria in altissimis deo. Die Hirten sind geblendet von der überirdischen Erscheinung und dem Wohllaut der Töne:

Nozer: Es lut so hertzigklichen wol
Das mir min hertz noch fröuden vol
Ich meint ich wär im himmel droben u. s. w.
Photir: Wenn d'stimmen aller menschen kind
Und s'gsang der vöglen, wär sy sind,
Zusammen thät, wärs by mim eidt
Gen disem luter trurigkeit.

In der That muss die Wirkung auf die Zuschauer eine überwältigend tiefe gewesen sein: unsichtbare Sänger lassen den feierlich schönen und freudig bewegten Gesang mit seinem energischen Rhythmus ertönen. Wie jauchzend tönt das „Glori" dazwischen, wie eindringlich hebt sich die Melodie gegen den Schluss hin, um mit dem nachdrücklich ernsten und darum um so verheifsungsvolleren Worte zu schliefsen, dass heute der Heiland geboren ist. Vgl. die Musik.

Und noch ein letztes Beispiel aus dem Noe des Hans von Rüte (1546), dem gleichen Werke, in dem Jubal die eingangs angeführten Worte spricht, in dem übrigens auch eine genaue Abschätzung der Instrumente gegen einander stattfindet.

Nachdem mancherlei Gruppen von Instrumenten nach einander gespielt haben, sagt Lamech, die Instrumente vermöchten recht gut „Anfechtung" ins Blut zu bringen:

Sy b'wegent hertz, b'gird sinn und gmüt,
Die seyttenspyl gend früntlichkeit,
Das man zur liebe ganz wirt b'reit
Zu fröligkeit zücht mich der gsang
So bringt der Instrumenten klang (d. h. die Blasinstrumente)

Vil manheit und ein grossen Mut
Es übertrifft herrschaft und gut. —

Noch ein Wort über die Spielleute, die oft charakteristische Namen tragen; so heifst ein Trummenschlaher „Bombaradach". Ihre Ämter erstrecken sich auf das Ansagen der Tageszeiten, der Gastereien, das „Abblasen" nach Beendigung des Mahles, sie treten auch als komische Personen auf, insofern wenigstens, als ihre Worte oder Worte über sie auf die Lachlust der Zuschauer wirken sollen. In der Ölung David's von Val. Boltz spricht Jefsriel von des Trompeters Durst: weil er betrunken sei, habe sein Instrument keinen Ton. Im „Noe" wollen die Trompeter zum Essen blasen, dass ihnen „der halfs möcht krachen". Dann vertreten die Musikanten auch die Polizei und wehren dem andrängenden Volke ab. Natürlich machen sie in kriegerischen Szenen entsprechende Musik. Zu bemerken ist noch folgendes. Japhet sagt im „Noe":

mit einer trumeten allein
wirt zuher b'rufft der mannen gmein,

d. h. beim Klange einer Trompete müssen sich alle Männer, die mindestens 20 Jahre zählen, einfinden. Das letztere geht aus einer früheren Stelle hervor. Man muss die Bedeutung dieses und andrer Signale wohl allgemeiner gekannt haben, denn es heifst später einmal: Cham „blafst ein stille" ohne dass hier, wie es an andren Stellen allerdings geschieht, der Befehl nochmals mündlich wiederholt würde.

Wir sahen, dass die viel berühmte, „Musikantenkehle" auch in unsern Dramen ihr Recht behauptete. In einigen Bemerkungen, welche Zwingli's Amtsnachfolger Bullinger seinem schönen Spiel von der Lucretia (Neudruck von Baechtold: Schw. Schausp. d. 16. Jhs. Huber, Frauenfeld. 1890.) über Geberden und Wesen der Darsteller anhängt, sagt er ausdrücklich: „die Sänger und Diener der Pensionern söllend vyl neygens und hofierens können, vyl täller schläckens." Auch daraus folgt, dass ihr Wesen ein komisches sein soll. So schlecht kommen sie in der „Belagerung Babylons" nun nicht weg: sie bekommen bei dem grofsen Mahle Belsatzar's einen Tisch für sich, auf den man alle möglichen Sorten Wein, Pasteten, Wildbrät und Rebhühner setzt. Der Credentzer vertröstet sie noch und sagt entschuldigend, bald wolle er besseres bringen. Sie sind aber mehr als zufrieden und meinen, es sei am halben genug. In Dankbarkeit gehen sie jetzt daran, „ein lustig frölich hofrächt" zu machen.

Über die verwendeten Instrumente ist eingehend zu sprechen unnötig. Wie überall überwiegen auch hier numerisch die Blasinstru-

mente. (Vgl. auch Wasielewski: Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. Berlin 1878.) Die Verwendung der einzelnen Instrumentenarten ist selbstverständlich eine planmäfsige, den jeweiligen Szenen durchaus angemessene, so dass also z. B. in kriegerischen Szenen Trommeln, Pfeifen u. a. Blasintrumente zur Verfügung kommen. So sehr nun aber auch, wie wir sahen, die Saiteninstrumente als die höchsten und besten dem oder jenem galten, ein Schluss ohne „Pauken und Trompeten“ ist nicht statthaft gewesen. So müssen bei dem Freudenmahle Belsatzar's, nachdem gesungen und auf Lauten und Violen, die als „das frölichst“ beim „Hofrächt“ zuletzt kommen, doch Trummeten, Trummen und Pfeifen den Beschluss machen.

I. Ein Geistlich | Spyl von der Empfengk- | nufs vñ Geburt Jesu Christi: ouch | dem, welches sich vor, by, vnnd nach der ge- | burt verloffen hat ..... Gedicht durch *Jacob Funckelin* Anno 1553 vnd gespilt durch die Jugend zu Biel uffs Nüw Jar. (Züricher Stadtbibl. Varia 357. G. VII.)

Eer sey Gott im höchsten thron, und Christo sim ge-lieb-ten son | die

höchst glo-ri und herrlichkeit von yetz an bifs in e-wig-keit, Al-le-lu-ja.

O mensch lob Gott den Herren din, der sun Gotts wil din heiland syn, Al-le-

lu-ja. Glori, Glori den Herren Gott in si-nem rych, der dwält hät sä-

lig macht und rych, im glieb-ten sin. O säl-ger tag gantz fröudenrych, gantz

fröudenrych, zu die-ser frist, An welchem Gottes sun in d'wält ge-bo-ren ist.

II. Ecclesia | Edessaena Mesopotamica | afflicta .... | Das ist: | Eigentliche beschreibung wie der | Römische Kayser Valens Arianischer Sect, | Valentini defs j. Bruder und Mitregent, ungefahr | umb

das Jahr unsers Heilands CCCLXX | die Glieder der reinen orthodoxischen Kirchen zu ¦ Edessa in Mesopotamien verfolget, und was | sich darbey denckwürdigs verloffen. In teutsche Reimen in form einer Comoedi etc. Von Christoff Murer. Burger zu Zürich gewefsner Amptmann zu Winterthur. (Z. St. Bibl. 2 Explre. C. 46. G. 83.)

Actus 3, Scena 3.

4 voc.

Un-ser kei-ner läbt ihm sel-ber und un - ser kei-ner stir-bet ihm sel-

ber; läbend wir, läbend wir, so läbend wir dem Herren Sterbend wir

y y so sterbend wir dem Herren, y

darumb, y y wir läbend o - der sterbend, so sind

wir defs Herren, y darumb y y wir lä-

bend o - der sterbend So sind wir defs Herren y

Secunda pars.

Dann darzu ist Christus auch ge-stor-ben und uf - er-stan-den y

und widrumb lä - ben-dig ge-worden, y

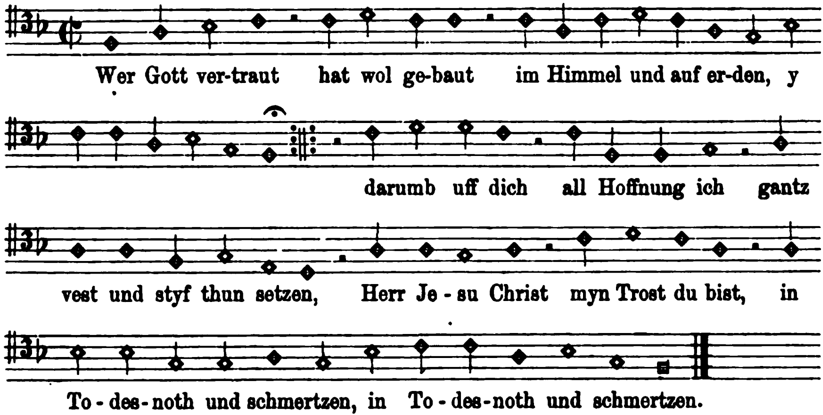
Das er y ü - ber tod und lä-ben-dig, und lä-ben-dig,

und lä-ben-dig ein Herr syg das er ü - ber tod und lä-ben-dig ein Herr syg



Actus 4, Scena 3.

4 voc.



III. Aus dem Luzerner Osterspil von 1583. (Bürgerbibl. Luzern.)

a) Das Judengsang.



b) Wann moyses wider vom berg gath zun Juden.



---

[1] s. Anm. zu Chor h.

c) So moyses wider uff den berg gadt, mitt Gott zu reden.

Moses ist ein gtrüwer knecht, se-lig sy - e sin geschlecht, A - do-na - y Theos A-

do - na - y Theos. Moses bringt von got bescheid des warend wir fro o - ne leid.

d) Pater noster pyrenbitz in dem namen taberitz, taberitz und Isaac, Isaac und Abraham, Abraham und Kickrion, Kickrion und schlachischloss, schlachischloss und schwynin fleisch tribt den Juden uss den schweiss und ist inen vil zu feiss. Darumb nemmend wir darfür

(Tanz) bradwürst und su - re senff ist al - ler Ju-den tämpff Gamma-hü ma hü

al - la cal - la mal - la al - la wil - la wi - gru - i ru - i ru - i pfu pfu.

e) Zum opfer und Tanz umb das guldin kalb.

(Tanz) Ha-do - na - i ca-dos ca-dos ce-pha hü ge - na - za-reth he - li he-

li gamma hü bist du meister tempelman kam bon ga - li le a cepha

hü ce - le - sti - ca phi - so - le - i gu - la o cepha he - li - e cepha hü

ce - le - sti - ca phi - so - le - i gu - la o cepha he - li - e.

Ein ander tantz volget druff.

bistu meister tempelman. unserm gott wir singend hie, der uns macht uss E-

gypten zien von Memphis her mit al - ler nott O - sy - ris ist ein grosser gott

f) Zu end des Actus.

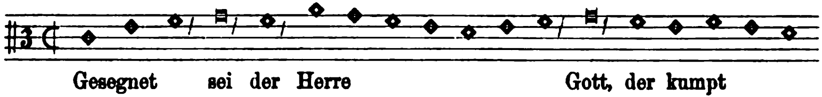
g) Nach der begrabnuss Lazari.

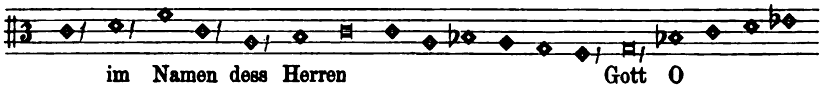
h) So der Salvator yn rittet.

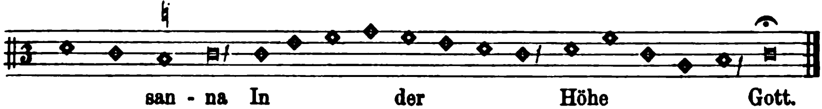
1) Die schrägen Striche im Original offenbar der Textverteilung wegen gezogen. Ebenso im folgenden.


les qui in domini rex benedicte venis.

i) Dann so singent die Apostel das Tütsch Benedictus.

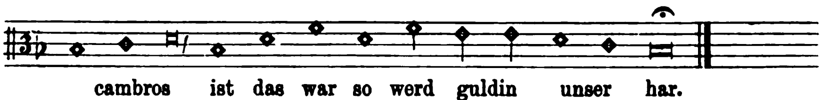

Gesegnet sei der Herre Gott, der kumpt


im Namen dess Herren Gott O


san - na In der Höhe Gott.

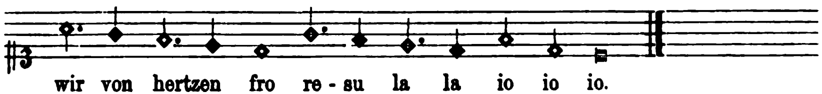
k) Wann Lucifer mit Juda geredet hat.


Ra - bi that sprechen ca - dos er wel den tempel brechen


cambros ist das war so werd guldin unser har.

l) Wann der Hussvatter mit Petro und Joanne geredt hat.


Ju - das hat uns wol ge-wärt, wie es un - ser hertz be - gert; des sind


wir von hertzen fro re - su la la io io io.

m) In der Handschrift stehen die Stimmen des ersten Chores auf der linken, die des zweiten auf der rechten Seite. Ich behalte den F-Schlüssel auf der 3. Linie für den Bassus secundus bei, setze aber das Ganze in Partitur. Die Taktstriche stehen gleichfalls in der Handschrift. Im zweiten Chore ist die Anordnung so, dass links

stehen: Cantus primus (also Discant), Tenor, Altus, Bassus primus; **rechts**: Cantus secundus à sex, Bassus secundus.

Cantus primus, à 6.

Ba - ra - chem E - za - cha - i | Jod na - im Ba - do - na - i

Tenor. Dise stimm soll jntonieren und doch allzyt mit den anderen stimmen respondieren.

Bassus primus.

Cantus secundus.

Altus.

Bassus secundus.

Sa doach Merda-cha-i | Schimel Jod Ba-do - na - i | Zo-ro-am Beressem in

Zo - ro - am Beressem

[1]) Mscpt. hat fälschlich eine Pause. [2]) Mscpt. 𝅗𝅥. Andere Stellen sind stillschweigend korrigiert.

Manasse dron. Mus-ser-le nostre fe - ste can-te-mo.[2]

[1]

Ma - nas - se dron

Cantus I.

Can-tem in sy - na - go - ge Ai Ba - do - na - i

Cantus II.

Altus.

Tenor.

Bassus I.

Bassus II.

[1]) Die Pause fehlte hier. [2]) Fehlt im Mscpt.

ae-cher - le Man-do - le - ne che can - te - mo tut - ti quan - ti

Vi - va le no - stre fe - ste.

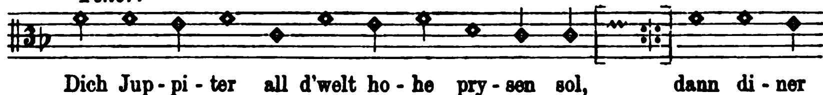
vi - va le no-stre fe - ste.

vi - va le no - stre fe - ste

Mauritiana. Tragoedia. Sant Mauritzen Spil. Mscpt. Solothurn Stadtbibl.

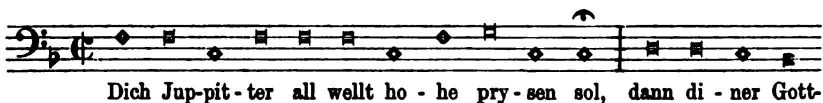
Chorago praecinente sequitur hymnus Jovi O(ptimo) M(aximo). Singt er allein. Chorus.

Tenor.













Hymnus.

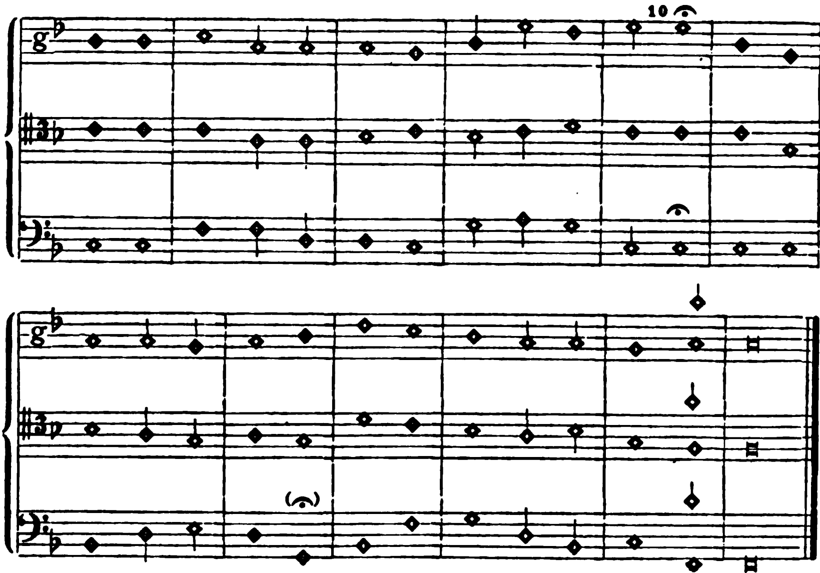
Vorsenger: Nun wendt wir jetzund von hinnen keeren:
Martem den starcken Gott mit gsang vereeren.

Discantus.

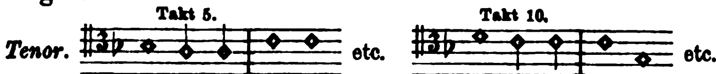
1 5

Tenor.

Bassus.



Original:



Die andern von mir vorgenommenen Korrekturen sind aus den über die Systeme gesetzten Originalfiguren zu ersehen. In Takt 10 dient das Ruhezeichen wie der Additionspunkt.

Mitteilungen.

* **Beiträge zu einer 1594 geplanten Notenpublikation** (Paul Köhler, Jakob Regnart u. a. betreffend). Unterm 24. August 1594 schrieb Abraham Ratz zu Naumburg an den Administrator Kursachsens (Herzog Friedrich Wilhelm I. zu Sachsen — ält. altenb. L. —),*) dass er, als Freund des Nachgenannten und als Vormund dessen Kinder, beabsichtige, des „fürtrefflichen musici Pauli Cöleri seligen etc., weilandt cantoris zu Aldenburgk opera musica“ („solche herliche gute composition“) herauszugeben. Ferner hatte er vor, „des auch fürtrefflichen weitberumbten Jacobi Regnarti**) etc. italienischer gesang“ (2 Theile), die bereits dem Kaiser (Rudolf II.) dediciert worden waren, „wegen besonderer liebligkeit solcher

*) K. S. Hauptstaatsarchiv: III, 21, fol. 16b, Nr. 44, Bll. 388/9. (Original.)

**) Als Lehrer der kaiserlichen Kapellknaben war Regnart (auch Regener) von Kurfürst August zu Sachsen 1580 mit als Nachfolger Scandellus' in Aussicht genommen (K. S. Hauptstaatsarchiv: Copial 456, 62b).

composition" mit „anderem neuen lustigen teutschen Texte"*) zu edieren. Auch schreibt Ratz von einer Sammlung „besonderer aufserlesener motetten und lustiger teutscher lieder variorum authorum, so noch zur zeit niergents gedruckt worden", welche in Nürnberg gedruckt werden sollen. Indem Ratz um ein Privilegium für sein Vorhaben bittet, bemerkt er, dass er die Köhler'schen opera dem Herzoge Johann Georg (I.) zu Sachsen dedicieren wolle. Aus Torgau, 3. September 1594, datiert das Konzept (ebenda Bll. 387 und 390) des landesherrlichen Privilegiums, welches den Nachdruck bei Verlust sämtlicher Exemplare und 100 Rheinischer Goldgulden, deren eine Hälfte der kursächsischen Rentkammer, deren andere dem geschädigten Herausgeber verfallen soll, verbietet. Von den privilegierten Drucken findet sich nichts im Archive.

Dresden. Theodor Distel.

* Cantate für eine Altstimme von Johann Wolfgang Franck. (Um 1680.) Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von Dr. Friedrich Zelle. Lpz., Breitkopf & Härtel. fol. 17 S. 2 M. Die Cantate, nach einem Ms. der Kgl. Bibliothek zu Berlin kopiert, besteht aus 8 Sätzen: Einer Instrumental-Einleitung, mehreren Recitativen und Arien. Die Form der Recitative und Arien ist ganz eigentümlich und Franck ganz allein eigen, denn das Recitativ ist im Stile des Arioso geschrieben und die Arien teils im protestantischen Chorale, teils in Fugenart. Dem Schlussatze giebt er auch die Bezeichnung Fuga. Der Charakter der Cantate ist ernst und echt kirchlich und die Erfindung meist bedeutend. Die beiden Instrumentalstimmen und der Bassus continuus beteiligen sich durchweg im kontrapunktischen Stile. Franck ganz kennen zu lernen, scheint eine sehr wichtige Aufgabe zu sein, denn sowohl hier als in der früher angezeigten Oper (21, 123) von ihm, zeigt er sich als ein sehr bedeutungsvoller und tief angelegter Charakter. Die Ausgabe entspricht nicht den Wünschen eines Musikhistorikers, denn es ist nicht zu ersehen was Original und freie Zusätze sind. Auch ist der Klaviersatz einmal vollstimmig, dann wieder so dünn, dass man über den Charakter der Originalinstrumentation völlig im Unklaren ist. Herausgeber und Verleger haben wohl mehr an das grofse Publikum gedacht (was solche Werke doch nicht kauft) als der Wissenschaft einen Dienst zu leisten.

* *Stollbrock, Ludwig*: Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jhs. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde ... an der Universität Rostock. Rostock 1888. 8°. 64 S. Eine recht verdienstliche Arbeit, welche die bisher bekannten Quellen einer gründlichen Untersuchung unterwirft und dadurch zu einem ganz anerkennenswerten Erfolge gelangt. Die Würdigung ihrer Werke und Leistungen obiger beiden Komponisten ist sachgemäfs und verrät gründliche musikhistorische Studien.

* *Michel Brenet*. Grétry sa vie et ses oeuvres par ... Ouvrage couronné par l'Academie royale de belgique. Paris, Gauthier-Villars, 1884. 8°. 287 S. Eine auf fleifsige Quellenstudien begründete Arbeit, die mehr Anspruch auf Beachtung machen kann als die meisten neueren französischen biographischen Arbeiten. Der Verfasser ist auch in seinem Urteile offen und lobt nicht blindlings ins Blaue hinein. Die in der Beilage mitgeteilten Dokumente sind zwar nicht unbekannt, ihre Zusammenstellung aber immerhin wertvoll. Die darauf folgende Bibliographie ist zwar sehr kurz abgefasst und

*) Die vornehmsten Künstler (Regnart selbst, auch Jakob Gallus sind speziell genannt) hatten dieselben gebilligt.

sieht mehr einem vorläufigen Entwurfe ähnlich, dennoch bildet sie immer einen Anfang. Sehr gut ist dann das Verzeichnis der Werke über Grétry, sowohl an Biographien, als Kritiken, Gedichten und Portraits.

* Missa ad 4 voces in aequales auctore *Gulielmo Byrd*. Ediderunt Gulielmus Smith Rockstro et Gulielmus Barclay Squire (Price 2 Shill. & 6 pence) London & New-York, Novello, Ewer & Co. gr. 8°. Part. 65 S. Eine sehr klare, einfach und kurz gehaltene Messe in den modernen Schlüsseln und Klavierauszug herausgegeben. Sie eignet sich ganz vorzüglich zu Aufführungen in der Kirche. Die englischen Komponisten sind in der Vorzeichnung der erhöhten und erniedrigten Töne sehr gewissenhaft und leiden nicht an der Voreingenommenheit der Deutschen, die sie einst ängstlich vermieden. Zum Studium ist daher diese Messe ganz besonders geeignet, weil die Herausgeber die wenigen von ihnen hinzugesetzten besonders anzeigen.

* Herr *Will. Barclay Squire* hat in der bekannten englischen Sammlung neuerer und älterer mehrstimmiger Gesangswerke: Part music for Choral singing (London bei Stanley Lucas, Weber & Co.) wieder 4 Madrigale und Canzonette zu 4—6 Stimmen von Thom. Weelkes, Giles Farnaby, Luca Marenzio und Peter Philips (Nr. 333 — 335 und 339) herausgegeben. Der Engländer ist immer praktisch und sucht Wissenschaft und Geschäft miteinander zu verbinden, daher haben die Gesänge alle englischen Text, die Stimmen sind in die modernen Schlüssel übertragen, die Versetzungszeichen mit Geschick und Kenntnis des alten Tonsatzes eingefügt und der Partitur noch ein gut spielbarer Klavierauszug beigegeben. Was aber die Hauptsache ist: die Gesänge selbst sind mit solcher Umsicht ausgewählt, und dem heutigen Geschmacke Rechnung getragen, dass Kenner wie Laie entzückt von den Kompositionen sein müssen.

* In Barth. Senff's Verlage sind neuerdings 8 ältere Singspiele und Opern im Klavierauszuge mit Gesang und Dialog „nach der Partitur berichtigt und neu bearbeitet" von Richard Kleinmichel erschienen. Es sind dies *Dittersdorff*'s Doctor und Apotheker; *Fioravanti*'s Die Dorfsängerinnen; *Grétry*'s Die beiden Geizigen; *Isouard*'s Aschenbrödel; *Wenzel Müller*'s Die Schwestern von Prag; *Paisiello*'s Die schöne Müllerin; *Joh. Schenk*'s Der Dorfbarbier und *Weigl*'s Schweizerfamilie. Die Neuausgaben selbst sind mir noch unbekannt.

* Soeben ist der Schluss des 1. Bandes des Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari, compiuto e pubblicato da Federico Parisini per cura del Municipio. Bologna, libereria Romagnoli dall' Aqua, versendet worden und damit der Bestand an theoretischen Werken erschöpft. Der 1. Bd. umfasst 39 S. Vorwort, 356 S. Katalog und bis S. 417 Register nebst 1 S. Errata. Die Beigabe des Registers ist eine besonders dankenswerte Zugabe, da der Katalog durch die Einteilung in 37 Fächer an Übersichtlichkeit verlor. Das Register zeigt aber nur Namen und Seite an und man ist abermals aufs Suchen angewiesen ehe man das betreffende Werk findet. Bei Autoren, die mit 4, 5 u. mehr Werken vertreten sind, eine recht umständliche Arbeit. Anerkennenswert ist dagegen die Einrichtung, dass die Autoren mit ihren Werken von den Autoren, die nur erwähnt werden, durch verschiedenen Druck gekennzeichnet sind. Der S. 415—417 befindliche Nachtrag ist aber im Register nicht eingetragen. Diesem 1. Bande sollen noch 2 Bände praktische Musik folgen. Hoffen wir, dass der Druck derselben recht beschleunigt wird, denn der Gewinn für die Musikgeschichte ist von hoher Bedeutung.

* Von dem Autographen-Kataloge *Masseangeli*'s sind nach langer Pause wieder 2 Bogen erschienen und reicht derselbe jetzt bis zum Autor „Monteverdi" (S. 240). Die Bedeutung des Kataloges beruht hauptsächlich in den biographischen Beigaben, die von dem Herausgeber, Herrn Prof. Parisini, mit der gröfsten Sorgfalt ausgearbeitet werden und wohl auch die Ursache sind, dass dessen Fortschreiten so langsam von statten geht.

* Herr *Jos. Sittard* teilt der Redaktion mit, dass der auf S. 49 der Monatsh. von Dr. Chrysander veröffentlichte Bericht über die Kapelle des Grafen von Schauenburg aus Joh. Rist's April-Gespräch, Vorbericht Bl. 8, herrührt.

* In der Mitteilung des Herrn Dr. *Th. Distel*, Monatsh. S. 48, wünscht der Herr Verfasser die Berichtigung, dass Silbermann's Anteil an dem Baue der Orgel in der Hofkirche in Dresden nicht ganz ausgeschlossen sei und will nur betonen, dass man ihm dieses Werk nicht allein zuspreche. Noch verbessere man das Todesjahr Silbermann's in 1753 (statt 1732). Hierbei sei noch eines älteren Fehlers gedacht: In Monatsh. 21, 89, Zeile 14 v. u. lies 1599 statt 1559.

* Herr *Wilh. Tappert* macht uns darauf aufmerksam, dass das in den Monatsh. S. 37 mitgeteilte Lied von Thibaut de Navarre keinenfalls im geraden Takte stehen könne, sondern nur im ungeraden ($3/2$ oder $3/4$) und in folgender Form wiedergegeben werden muss:



* *Leo Liepmannssohn*'s Antiquariat zu Berlin W. Charlottenstr. 63. Kat. 82. Enth. 812 Nrn. ältere und neuere Vokalmusik im Druck, Ms., Partitur u. Stimm. Eine aufserordentlich wertvolle Sammlung, aus der sich die öffentlichen Bibliotheken gar manche Lücke füllen könnten.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 13.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Georg Muffat und sein Florilegium I.

Von **L. Stollbrock.**

Als ich im Jahre 1888 meine Dissertationsschrift „*Georg und Gottlieb Muffat*“ (Rostock) vorbereitete, gab ich mir redliche Mühe das Werk „*Florilegium primum*“ des älteren Muffat aufzufinden; was mir aber nicht gelingen wollte. Vor einigen Monaten nun bin ich durch einen Fingerzeig meines verehrten Freundes, des Herrn Musikdirektor C. Stiehl, zur Kenntnis dieses Werkes gelangt. — Aus der Vorrede zu demselben hatte Walther in seinem musikalischen Lexikon von 1732 einen Satz entlehnt, der über das Leben des Komponisten einige Notizen enthielt. Aus diesem Umstande nun glaubte ich schliefsen zu können in der Vorrede noch mehr Angaben zu finden, die über das Leben Muffat's Aufschluss gäben, zumal der Satz bei Walther etwas abgerissen erschien. Diese Annahme bestätigte sich nun leider nicht in dem Mafse wie ich erwartet hatte. Aufser dem von Walther mitgeteilten Satze enthält die Vorrede nichts Biographisches. Allerdings giebt dieser treffliche Lexikograph denselben nur etwas ungenau wieder; er lautet folgendermafsen: „Solcher (wie die in dem Florilegium enthaltenen Kompositionen) unter dem berühmtesten Johann Baptist Lully damals zu Paris blüenden Art habe ich durch sechs Jahre nebst anderen Musikstudien embsig nachgetrachtet, auch besagte vielen berufenen Musikanten nicht unangenehme Weise, als ich aus Frankreich zurück kam in's Elsafs und da ich, von dannen durch den vorigen Krieg vertrieben worden, vielleicht der erste in Östreich und

Böhmen nachmals auf Salzburg und Passau gebracht.“ — Etwas lässt sich doch aus dieser nunmehr neu bekannten Form des Satzes finden, nämlich das Land, in dem die Wiege Muffats gestanden. Die Angabe „als ich aus Frankreich zurück kam in's Elsaſs“ etc. stellt fest, dass er vor seinem Pariser Aufenthalt in Deutschland gewesen und wahrscheinlich auch dort geboren ist. Wenn er aus Frankreich zurück kommt, dann muss er eben schon dort gewesen sein, wohin er zurückkehrt. — Durch zerstreute Notizen aus dem Nachlasse des Archivrates von Muffat in München hatte ich die Herkunft der Familie Muffat aus Schottland und England und ihre Übersiedlung nach dem europäischen Festlande unter der Regierungszeit Elisabeths, weil sie als Katholiken bedrückt wurden, in meiner Dissertationsschrift nachgewiesen. Manche der Emigranten lieſsen sich in Lothringen nieder und konspirierten in Gemeinschaft mit dem Kardinal von Guise zur Befreiung der Maria Stuart. Georg Muffat's Groſsvater muss sich in der Zahl der ausgewanderten Katholiken befunden haben. Was hindert uns nun anzunehmen, dass dieser Muffatsche Ahne sich ebenfalls dorthin begeben habe, wo sich seine übrigen Leidensgefährten niederlieſsen. So würde dann das Zurückkommen aus Frankreich und ins Elsaſs bringen anzeigen, dass Georg Muffat im Elsaſs sich zunächst aufgehalten. Und, da er vor seiner Reise nach Frankreich an Alter ungefähr auf 14 — 15 Jahre geschätzt werden kann, so würde man annehmen können, dass er in Lothringen oder in dem nahen Elsaſs, wo er ja später als Organist wirkte, geboren sei. — Muffat fühlt sich auch durchaus als Deutscher. Was aus einem Satze der französischen Vorrede, die der Violoncellostimme des Florilegiums vorangedruckt ist, hervorgeht. (Die Vorrede zu diesem Werke ist wie auch im Florilegium II. deutsch, lateinisch, französisch und italienisch abgefasst. Die Texte derselben stimmen nicht wörtlich mit einander überein.) Dieser Satz lautet: „a quoy je me suis d'autant plus laissé entrainer, que j'ay vû, que ce style commencait chez nos Allemans peu a peu se mettre en vogue.“ „Chez nos Allemans“ und ebenso in der italienischen Vorrede „nostri Allemanni“, damit bezeichnet er seine Zugehörigkeit zu denselben. Er fühlt sich in der Vorrede auch veranlasst seinem Bischof Lamberg von Passau, dem dies Florilegium gewidmet ist, zuzurufen, er fürchte von ihm keinen Tadel, dass, weil er in Frankreich bei dem in dieser Kunst erfahrensten Meister seine Unterweisung genossen, er deshalb mehr als billig zu den Franzosen hinzuneigen schiene. Eine Befürchtung, die er haben konnte, weil, wie er sagt, die Deutschen in seiner Zeit den Franzosen sehr wenig

zugethan waren. Was ja kein Wunder war in Hinblick auf die Raubzüge eines Ludwig XIV. Raubzüge, die ja auch Muffat gezwungen hatten aus Strafsburg zu fliehen, Amt und Stellung völlig im Stiche zu lassen und sich unter den Schutz des Kaisers Leopold I. nach Prag und Wien zu begeben. — Dies sich als Deutscher fühlen von seiten Muffat's betone ich deshalb nachdrücklicher, weil der Herausgeber des grofsen französischen Sammelwerkes „Trésor des pianistes" (Paris 1865) in der Vorrede zu den Toccaten aus Muffat's Apparatus unsern Meister sehr naiv als Franzosen hinstellen will.

Das Florilegium I. erschien 1695 zu Passau, wo Muffat Kapellmeister und Edelknabenhofmeister war. Letzteres Amt bekleidete er deshalb, weil, wie er sagt, „sein Bischof glaubt", dass er „nebst der Musik noch anders was erzeigen könne" und deshalb habe „derselbe gewürdigt ihm die Aufsicht über die Edelknaben anzuvertrauen." Es war dies letztere Amt eine gewiss etwas höher stehende Bethätigung als das eines Kammerdieners, welches er neben seinem Organistenamt bis 1690 zu Salzburg beim Erzbischof Gandolf bekleidete.

Der Titel des Florilegiums I. lautet: „Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae Florilegium primum quinquaginta excultis recensiorique stylo Choraico sensim magis florescente peculiariter concinnatis a quatuor, vel quinque fidibus una cum Basso Continuo, si lubet animandis, in septem tonorum varietate distinctos Fasciculos congestis modulationibus, perquam studiose contextum et celsissimo ac reverendissimo C. B. Domino Johanni Philippo ex comitibus de Lamberg episcopo Passaviensi in longeevum continuo virtutis gloriosissimi regiminis augurium humillime oblatum, divatum, consecratum a Georgio Muffat. — Der deutsche Titel des Werkes nennt die in demselben enthaltenen Kompositionen einen „Blumenband lieblicher Balletstücke, so zusammen 7 Ouverturen ausmachen". Wir können dieselben nach Bach'scher Art französische Suiten nennen. Sie sind zusammengesetzt aus französischen Tanzformen, denen gewöhnlich (mit Ausnahme der 4. und 7. Suite) eine Lullysche Ouverture (Andante mit vollen Harmonien und ein fugiertes Allegro) voraufgeht. Die 4. Suite beginnt mit einer Einleitung, Sinfonia genannt, die an den Bau der italienischen Ouverture erinnert. Sie beginnt gleich mit einem Allegro, welches von einem Grave unterbrochen wird, und schliefst mit einem Presto. Die 7. Suite hat keinen Einleitungssatz, sondern beginnt gleich mit einer Air. —

Muffat hatte, wie gesagt, 6 Jahre unter Lully studiert, und von Salzburg aus hatte er auf Kosten seines Erzbischofs eine Reise nach

Italien gemacht, um mit italienischem Instrumentalstil bekannt und vertraut zu werden. Seine 1682 zu Salzburg herausgegebenen Kammersonaten und sein Apparatus-musico-organisticus 1690 zeigen italienische und auch teilweise deutsche Einflüsse ohne natürlich das französische Fundament ihres Autors unkenntlich zu machen. Hier in dem ersten Florilegium folgt er nun vollständig den Fufsstapfen seines Lehrers Lully. Sie tragen ein ganz anderes Gesicht als die Kammersonaten und wenn man's nicht wüsste, so möchte man kaum glauben,. dass beide Werke von ein und demselben Komponisten geschaffen sind. Hier, in den französischen Suiten, findet man nichts von den Floskeln, Verzierungen und altmodischen Passagenkram, die in den Kammersonaten und noch mehr in dem Orgelwerk, dem Apparatus so in Menge anzutreffen sind und gleichsam als ein Tribut erscheinen, welcher den damals in Deutschland herrschenden und beliebten Koloristen gebracht wird. Es fliefst alles in diesen Suiten aufserordentlich natürlich dahin. Wenn man sich den damals herrschenden Geschmack vergegenwärtigt, so kann es uns daher nicht Wunder nehmen, dass Muffat zunächst mit seiner französischen Kompositionsmanier auf nicht geringen Widerstand stiefs, was aus der Vorrede hervorgeht, woselbst es heifst: „Es haben aber obgedachten Lully Balletcompositionen, so wegen ihren fliefsenden natürlichen Gang alle übrige Kunst unmäfsige Läuffe, wie auch häuffige, übel-laufende Sprünge gäntzlich schauen, in diesen Ländern anfänglich das Unglück gehabt, dass sie vielen unseren Violinisten, als welche selber Zeit mehr auf die Menge ungewöhnlicher Concepten und Künsten, denn auf die Lieblichkeit bedacht gewesen, dahero sie, wenn selbe der Französischen Manier Unkundige oder frembde Kunst Beneidende zuweilen sollten produciren ihrer rechten Zeitmafs und anderer Zierlichkeiten also beraubet, schlecht von statten gangen“. — Nachdem aber derartige Kompositionen in Bayern und Östreich vorzüglich aufgeführt sind (also durch ihn), wie er weiter berichtet, hat man sich eines anderen bekehrt. — Muffat's obige Charakterisierung der damaligen in Frankreich und Deutschland beliebten Ausführung der Musik trifft geschickt die richtigen Unterscheidungspunkte.

Die Suiten tragen nach französischer Art Überschriften (Eusebia, Sperantis Gaudia, Gratitudo etc.). Man kann in ihnen immerhin schon ein Stück Programmmusik erblicken, wenn auch im simpelsten Sinne des Wortes. So will Muffat in der 7. Suite, die Constantia überschrieben ist, in Satz 2 und 3, welche er entrée des fraudes und entrée des insultes nennt, durch Ketten von Sechzehntel- und Achtel-

figuren gleichsam, die gegen den, der Constantia besitzt, heranschwirrenden fraudes und insultes malen. Eine Art musikalischen Ausdrucksmittels, die uns natürlich sehr harmlos und naiv erscheinen muss. — Der Wert der Suiten im allgemeinen ist ein hochbedeutender. Früher, als ich von denselben nichts weiter als den Titel kannte, hielt ich den Apparatus für Muffat's bedeutendstes Werk. Jetzt muss ich dies Florilegium mindestens an Wert dem grofsen Orgelwerke gleichstellen. Die darin enthaltenen Kompositionen sind an und für sich schon mit denen des Apparatus gleichwertig und ferner ist es das erste Werk, welches den französischen Instrumentalstil ohne andere Zusätze ungeschminkt nach Deutschland verpflanzte. — Muffat hat dann später noch ein Florilegium II. 1698 und 1701 12 Concerte für Streichinstrumente (beides zu Passau) veröffentlicht. Während er im Florilegium II. wieder ganz französischem Muster folgt, vereinigt er in den Konzerten als Eklektiker italienischen und französischen Instrumentalstil zu einem harmonischen Ganzen. Und gerade die Verschmelzung dieser beiden Instrumentalstile und deren Bekanntmachen in Deutschland wird man schliefslich unserm Muffat als sein vorzüglichstes Verdienst um die Musikgeschichte anrechnen müssen.

Die französischen Suiten des Florilegium I. sind für fünf Streichinstrumente und den Basso Continuo geschrieben (Violine, Violetta, Viola, Quinte parte, Violon und Continuo). Bei einer heutigen Aufführung denke ich mir Quinte parte als Violoncellostimme. Die Violonstimme dürfte wohl durch Kontrabässe und Violoncelli zu besetzen sein. — Versuchsweise (d. h. wenn sich ein Verleger findet) werde ich die 6. Suite (Blanditiae), welche nach Form und Inhalt mir als die bedeutendste erscheint, in ähnlicher Bearbeitung wie die vor kurzem bei Rieter-Biedermann von mir herausgegebene Passacaglia aus der 5. der Kammersonaten unseres Meisters, neu herausgeben. — Nun mag der Inhalt des Florilegium I. folgen:

Fasciculus I. (Eusebia). 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Air. 3. Sarabande. 4. Gigue I. 5. Gavotte. 6. Gigue II. 7. Menuett (Ddur).

II. (Sperantis Gaudia). 1. Ouverture, Andante presto. 2. Balet. 3. Bourrée. 4. Rondeau. 5. Gavotte. 6. Menuett I. 7. Menuett II. (hypodorisch).

III. (Gratitudo). 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Balet. 3. Air. 4. Bourrée. 5. Gigue. 6. Gavotte. 7. Menuett (dorisch).

IV. (Impatientia). 1. Symphonia, Allegro, Grave, Presto. 2. Balet. 3. Canaries. 4. Gigue. 5. Sarabande. 6. Bourrée. 7. Chaconne (bdur).

V. (Sollicitudo). 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Allemande. 3. Air. 4. Gavotte. 5. Menuett I. 6. Menuett II. 7. Bourrée (amoll).

VI. (Blanditiae [emoll]). 1. Ouverture, Grave presto. 2. Sarabande. 3. Bourrée. 4. Chaconne. 5. Gigue. 6. Menuett. 7. Echo (emoll).

VII. (Constantia). 1. Air. 2. Entrée des fraudes. 3. Entrée des insultes. 4. Gavotte. 5. Bourrée. 6. Menuett I. 7. Menuett II. 8. Gigue.

Also alle Suiten enthalten 7 Nummern mit Ausnahme der letzteren Nummer 8, die aus 8 Tanzarten zusammengesetzt sind. Diese abweichende Zahl ist dem Umstand, dass in dieser Suite die übliche Ouverture fehlt, zuzuschreiben. — Im Titel unseres Werkes steht, dass die darin enthaltenen Stücke von 5 oder 4 Streichinstrumenten samt dem Basso continuo ausgeführt werden können, und dabei findet man in allen Suiten und in allen Nummern derselben 5 Streichinstrumente besetzt. Die Bezeichnung für 5 oder 4 Instrumente soll wohl so viel heifsen, dass zur Ausführung dieser Sachen im Notfalle 4 Instrumente genügend sind. Es musste dann wohl nach Muffats Willen die Quinte parte Stimme wegfallen. Dies kann man daraus schliefsen, dass er in der Vorrede zu seinen Kammersonaten (die auch fünfstimmig gedacht sind) sagt, man könne unter Umständen die Kammersonaten zu dreien (2 Violinen und Basso) spielen mit Hinweglassung der beiden Bratschen, oder zu vieren mit Hinweglassung der zweiten Bratschenstimme, welch letztere in unserem Florilegium eben mit der Quinte parte benannten Stimme gleichwertig sein würde.*) Vor Muffat hatte man gesehen, dass im allerbescheidensten Falle zur Aussprache des Wesentlichen eine dreistimmige Harmonie genügend sei. Von seinem Lehrer Lully besitzen wir noch Tänze für 2 Violinen und Bass. — Mit der Zeit hatte aber natürlich auch Muffat die Armseligkeit und Unzulänglichkeit dieser 3 Stimmen nicht mehr ertragen können. Er war gewiss auch in Passau, wo ihm eine für damalige Zeit gut besetzte Kapelle zur Verfügung stand, nicht mehr solche Beschränkungen gewöhnt, wie in seiner Salzburger Zeit, wo er zunächst das Amt eines Organisten zu verwalten hatte und wo Orchesterbethätigung nur eine Nebenbeschäftigung für ihn war. Während in den Kammersonaten die beiden Violen nur harmonisches Beiwerk bringen und zum Ausfüllen dienen, treten in den Suiten die 3. und 4. Stimme bedeutend selbständiger auf. — In der gegen andere Werke

*) Man darf hierbei nicht vergessen, dass den Bassus continuus stets das Klavier zu spielen hatte und eine vollstimmigere Harmonie ersetzte. Am deutlichsten tritt dies bei Vorspielen zu Arien des 17. und 18. Jhs. hervor, wo der Komponist nur Oberstimme und Bass niederschrieb oder auch nur den Bass. R. E.

des Meisters ziemlich kurzen Vorrede giebt er Aufschluss über die Tempi, in denen diese Tanzarten ausgeführt werden sollen. Diese Angaben stimmen mit der Handhabung heutzutage im grofsen und ganzen überein. Es heifst in der Vorrede unter anderem: „Der Takt beim Zeichen ₵ soll in der Gavotte nicht so übereilt werden, wie in der Bourrée. Beim Zeichen $^3/_2$ soll der Takt sehr angehalten werden, im $^3/_4$ aber etwas lustiger; in Sarabanden und Airs will er auch hier aber etwas langsamer sein; im Rondeau verlangt er munter; im Menuett, Courante wie nicht minder in den Ouverturen angehengten Fugen will er sehr frisch gegeben werden. Die übrigen Stücke, so man Gigue und Canaries nennt, sie mögen Taktzeichen haben wie sie wollen, erfordern am allergeschwindesten gespielt zu werden."*) — Die früher angeführten Neudrucke Muffatscher Werke habe ich noch durch einige zu vervollständigen. Aus dem Apparatus erschien in Herzog's kirchlichem Orgelspiel, Heft 3 (Koerner) die Cdur Toccata und in ebendesselben Verfassers „Album für die Orgel" (Koerner) die Cmoll Toccata. Neuerdings ist der ganze Apparatus bei Rieter-Biedermann von S. de Lange herausgegeben und ebendaselbst von mir die oben erwähnte Passacaglia für Streichorchester aus der 5. Kammersonate.

Zum Schlusse sei bemerkt, dass zur vollständigen Beurteilung und Wertschätzung Georg Muffat's die genauere Kenntnis seines Florilegium II., sowie der 12 Konzerte für Streichinstrumente und seines Manuscriptes „nothwendige Anmerkungen bey der Musik" noch aussteht. — Vom Florilegium II. hatte ich nur die Basso continuo Stimme auftreiben können, welcher eine sehr umfangreiche und für die Geschichte des Violinspieles nicht unwichtige Vorrede vorangedruckt ist. Aus der Vorrede zu den 12 Konzerten teilte Fürstenau in seiner „Geschichte des Theaters und der Musik am Hofe zu Dresden" einen grofsen Teil mit. (2. Bd. S.. 62.) Als ich mich in Dresden nach diesem Werke erkundigte, war Fürstenau leider bereits heimgegangen und den Bemühungen des Hofkapellmeisters Herrn Riccius ist es bisher nicht gelungen dasselbe aufzufinden. — „Nothwendige Anmerkungen bey der Musik" (Manuskript) erwähnt Forkel in seiner allgemeinen Litteratur der Musik 1792 als in dem Verzeichnis musikalischer Bücher Breitkopf's S. 61 stehend. Leider ist dies Manuskript nicht mehr im Besitz der Firma Breitkopf & Härtel und ebenso ist es bisher unbekannt, wohin das Buch, wahrscheinlich schon im Aus-

*) S. meine Dissertationsschrift über Muffat.

gang vorigen Jahrhunderts, beim Verkauf einer grösseren Büchersammlung gekommen.

Zwei unbekannte Lieder.

I. Züricher Stadtbibliothek. Varia. Gal. XVIII. 2016. Ein nüw Lied, in Badenfärten lustig zesingen. In der wyss Es taget underm holen stein, Schynt uns der Mon darein. Getruckt im Jar 1617.

(♭)

Zu Ba-den un - term hei-ssen stein entspringt uns Got-tes gaab
Ein war-mes was - ser klar und rein nimbt vil der kranckheit ab.

(fehlt)

Da-rin so wend wir ba-den Gott dancken si-ner Gna - den

Ihn bit-ten umb gsundtheit.

(11 Verse).

II. Z. St. Gal. XXV. 1240c. Allerley alte deutsche Lieder. Mscpt. Sponsus in gratiam suae amatae.

a)

Ich hab mir ei-ne auss-er-welt die ist ein Got-tes-ga-be

die mei-nem her-tzen wol-ge-felt Er ver-leych uns sin gna-de.

b)

2. Der wünsch ich von meins Hertzen grund
Das Ir Gott wölle geben
Ein frölich gmüt, ein Leyb gesund
Darzu ein langes Leben.
3. Demnach wünsch ich auch diss darzu
Das sy möge Inn ehren.
Mit einigkeit und guter ruw
Ir husshaltung vermehren.
4. Endlich thu ein Versprechen ich
Das on alles betriegen
Ich sy, wie ich wöll, das sy mich
Von Hertzen wölle lieben.
5. Ir halten thrüw und einigkeit
Wie ich vor Gott versprochen,
Ich thun auch widerumb all Zeit
Von In dasselbig hoffen.

Darunter steht:

Jacobus Zieglerus Med. D. fecit.
Abgeschrieben Sambſtags den 29t. Aprilis Anno 1615.
Von mir J. S. St.

Zu I. Die Verfasserin des Liedes heifst M. Muchheimin von Uri. Die Muheim (Muhaheim) sind ein bekanntes Urner Geschlecht. Der Druck ist undeutlich. Für die beiden semiminimae stehen fusae, für die dritt- und viertletzte minimae semiminimae. Ferner habe ich eine Pause eingefügt und das vorgeschriebene b weggelassen.

Das Lied hat 12 entsetzlich platte Strophen.

Zur Erklärung möge nur das dienen, dass Baden ein beliebter Badeort bei Zürich ist, in dem sich im 17. und 18. Jahrhundert (und wohl auch jetzt noch) die „galante“ Gesellschaft Zürichs zu treffen und gemeinsamen, oft nicht unpikanten Vergnügungen hinzugeben pflegte.

Man vergl. darüber das kulturhistorisch interessante Buch von David Hess: Badenfahrt und Gottfried Keller's unübertreffliche Novelle: Der Landvogt von Greifensee.

Zu II. Unter a) steht das Original, unter b) meine Änderung. Ich gestehe, ziemlich viel geändert zu haben; allein die erste Form scheint mir völlig unbrauchbar zu sein, und fast glaube ich, es handle sich in dem Mscpt. um die nachlässige Kopie einer schlechten Handschrift. Der Cschlüssel steht im Original trotz des b auf der 4., auf

der 2. Linie. Ich halte die Mitteilung des ganzen Textes für nicht überflüssig: der sprechende Liebhaber weifs die materiellen Fragen des Bundes so hübsch durch die ideellen Seiten einzurahmen, dass das Liedchen einen sehr gesunden Eindruck macht.

Der als Verfasser genannte Arzt H. J. Ziegler ist etwa um 1585 geboren, kam 1608 nach Genf, ging dann nach Italien, studierte in Königsberg, promovierte 1615 in Basel und wurde 1634 Obervoigt in Horgen am Zürichsee.

Es mag noch von Interesse sein, zu erfahren, dass der Sammelband, dem ich das Lied entnehme, von Casp. von Orelli, wie dieser auf dem Umschlage selbst bemerkt, an Uhland geschickt wurde, Uhland also das Lied gekannt hat.

Dr. **W. Nagel.**

Totenliste des Jahres 1889,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikztg.
Büh. Gen. = Deutsche Bühnen Genossenschaft. Berlin.
Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.
Lessm. = Allgem. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = le Men. Journal du monde music. Paris, Heugel.
M. Rsch. = Musikal. Rundschau. Wien, Wetzler.
M. Tim. = Musical Times. London, Novello.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Lpzg., Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Lpzg., Senff.
Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Lpzg., Fritzsch.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

Addi, Renée d' (Gräfin Rozwodowska), Pianistin, st. im Jan. zu Wien. Lessm. 64.

Abesser, Edmund, Pianist u. Komponist von Salonsachen, st. 15. Juli, geb. 13. Jan. 1837 zu Margolitz. Lessm. 373.

Aerts, Felix, Komponist u. Lehrer der Musik an d. Staatsnormalschule zu Nivelles (Belgien), st. das. im Jan., geb. den 4. Mai 1827 zu St. Trond. Guide 16.

Albano, Giuseppe, Flötist, Prof. am Konserv. zu Florenz, st. das. Ende 1889, 78 Jahre alt. Wbl. 1890, 36.

Amelio, Alberto, Komponist v. Operetten, Romanzen, Volks- u. religiös. Liedern, st. im Sept. in Italien, Lessm. 453.

Andreet, Cesare, Komponist geistlicher Werke, st. Ende des Jahres zu Florenz. Ménestrel 1890, 16.

Anjos, Joao Maria dos, Guitarrist, Verfasser einer Schule für sein Instrument, st. im Jui in Lissabon, 33 Jahre alt. Wbl. 412.

Appeloni, Giuseppe, Opern-Komponist, st. in seiner Vaterstadt zu Vincenza am 31. Dez., geb. ebd. 8. Apr. 1822. Ricordi 1890, 20. Ménestrel 1890, 16.

Arban, Jean-Baptiste, Musikdir. in Paris, Pistonbläser, st. das. 9. Apr., geb. 28. Febr. 1825 zu Lyon. Ménestrel 120. Wbl. 226. Lessm. 206.

Atkins, Robert Augustus, Organist a. d. Kathedrale v. St. Asaph, London, st. das. 3. Aug., geb. 2. Okt. 1811. M. Tim. 548.

Bärmann, Max, ehemal. Hofmusikus in Stuttgart, st. das. im Dez., geb. 19. Jan. 1842 zu Taupadel. Büh. Gen. 17.

Baillot, Paul-René, Violinist u. Pianist, während 40 Jahren Leiter der Instrumentalklasse am Pariser Konservatorium, st. zu Paris 28. März, geb. 23. Okt. 1813. Ménestrel 104.

Banck, Karl, Hofrat, Komponist u. Musikschriftsteller, st. 28. Dez. zu Dresden, geb. 27. Mai 1809 zu Magdeburg. Ricordi 1890, 36 Biogr. Dresdener Nachrichten.

Banffy, Baron **Georg,** Komponist, st. 31. März zu Pest, 35 Jahre alt. Lessm. 206.

Barbier, Frédéric-Etienne, Komponist, Kritiker u. Orchesterdirigent, st. 12. Febr. zu Paris, geb. 15. Nov. 1829 zu Metz. Lessm. 99 u. 122. Biogr. Ménestrel 56.

Bas, Salomon de, Violinist in Brüssel, st. das. 22. Aug., 80 Jahre alt. Lessm. 373.

Bartmuss, Woldemar, Organist in Bitterfeld, st. das. 7. Juni. Wbl. 338.

Baumgärtel, Ernst, Kgl. Kammermus., Oboist, st. zu Dresden 9. Nov. Sig. 1128.

Becker, G., Organist in Moudon, st. das. 78 Jahre alt. Lessm. 406.

Bellardi, Lorenzo, Violinist, Lehrer der Harmonie am Liceum zu Turin, st. Ende des Jahres daselbst. Ménestrel 1890, 16.

Bellmann, Julius, Organist am Kgl. Domstift zu Berlin, st. das. 3. Nov. Bock 370.

Benotti, Pietro, Klarinettist, Prof. am Konservatorium zu Jassy, st. das. 28. Okt. Sig. 1079.

Bischoff, Dr. **Hans,** Pianist u. Klavierpädag. in Berlin, st. das. 12. Juni, geb. 17. Febr. 1852 in Nieder-Schönhausen b. Berlin. Wbl. 313.

Bladt, Theodor, Großherzogl. Musikdir. in Rostock, st. das. 6. Juni, 75 Jahre alt. Wbl. 355.

Boissière, Frédéric, Komponist u. Syndikatsmitglied d. franz. Gesellsch. d. Autoren, st. Ende 1889 zu Paris. Ménestrel 408.

Bolderini, Luigi, Musiklehr. in Mailand, st. das. 18. März. Ricordi 202.

Böllert, Theodor, Harfenvirtuos, ehemals Mitgl. d. Hoftheaters in Darmstadt, st. 20. Aug. in Heidelberg. Wbl. 459.

Bombara, . . ., Musiklehrer in Palermo, st. das. Wbl. 203.

Bottesini, Giovanni, Kapellmeister, Opernkomp. u. Kontrabass-Virtuose, Direktor d. Konserv. zu Parma, st. das. 7. Juli, geb. 24. Dez. 1823 zu Crema (Lomb.). Bock 251. Biogr. Ménestrel 224.

Bousserez, . . ., Violinist u. Prof. am Musikinstitut in Cordova, st. Ende 1889 in Buenos-Ayres. Wbl. 1890, 36.

Brackenhammer, Wilhelm, Musikdir. in Biel, st. das. 13. Mai, 47 Jahre alt. Biogr. Schweiz. Musikztg. 88.

Bridgeman, John Vipon, Dramatischer Dichter u. Übersetzer der Werke Berlioz's u. Wagner's, während 30 Jahren Redakteur der „Musical World", st. 30. Sept. in London, 70 Jahre alt. M. Tim. 666. Ménestrel 328.

Brink, Jules ten, Komponist, Musikdir., st. 6. Febr., 50 J. alt zu Paris. Biogr. Ménestrel 48.

Broutin, Jules-Clément, Direktor der Ecole nationale de musique in Roubaix, Komponist, st. das. 38 Jahre alt. Ménestrel 176.

Büchner, C. Franz, in Leipzig, st. das. 4. Febr., geb. 1831 in Auma (Weimar). Lessm. 77.

Bunke, Franz, Direktor eines der populärsten Zigeunerorchester, st. in Budapest im Febr., 75 Jahre alt. Wbl. 125.

Burbure, Léon B. de Wesembeck, Musikhistor. u. Komponist, st. 8. Dez. zu Antwerpen. Ménestrel 1890, 16.

Canal, Lorenzo, Kanonikus, Direktor des Seminars in Venedig, gelehrter Musiker u. Kirchenkomp., st. das. 11. März, geb. 24. Aug. 1813 zu Crespano Veneto. Ricordi 185.

Cantó, E., Komp. u. Theaterkapellmeist. in Messina, st. das. Wbl. 638.

Carant, Theodor, Violinist, st. 23. Aug. in New-Orleans. Sig. 838.

Carraderi, Graf Telesforo, Musikdilettant u. Komponist, st. in Montefano. Wbl. 301.

Cippollina, Giuseppe, Komponist geistl. Musik, st. im März zu Florenz, 84 Jahre alt. Wbl. 226. Die Allgem. Mus. Ztg. 206 und der Ménestrel 120 schreiben: st. in Genua.

Clay, Frederic, Kantaten- u. Opernkomp., st. 24. Nov. in Great Marlow

(London), geb. 3. Aug. 1840 in Paris. Wbl. 624. Lessm. 552 Ménestrel 391, Biogr.

Clesse, Antoine, Wallonischer Dichter, der seine volkstümlichen Dichtungen selbst in Musik setzte, st. 9. März in Mons, 73 Jahre alt. Lessm. 122.

Colborne, Dr. **Langdon**, Organist a. d. Kathedrale zu Hereford, Komp. geistl. Musik, st. das. 16. Sept., geb. 1835 zu Hackney b. London. M. Tim. 602.

Cooke, Henry Angelo, besser bekannt als Grattan Cooke, berühmter engl. Oboebläser, st. 12. Sept. in Harting, 79 Jahre alt. Wbl. 472. M. Tim. 602.

Cotelle, Alexandre-Jean, Musikverleger in Paris, st. das. Anfang Nov., 76 Jahre alt. Ménestrel 352. Sig. 1017.

Dagino, Agostino, Trompetenlehrer, st. in Genua, 53 Jahre alt. Wbl. 262.

Davydoff, Karl Juljewitsch, Violoncellist, st. 14./26. Febr. zu Moskau. (St. Petersburger Zeitung.) Ménestrel 80. M. Rsch. 179. Nekrl. N. Z. f. M. 150.

Delevante, Frederick David, Musik. u. Organ. in Acton, st. das. 27. Aug. M. Tim. 603 Biogr.

Delhaye, Ursmer, Musik-Prof. in Binche (Belgien), st. das. 5. Febr., geb. 1815. Wbl. 108.

Dellarocqua, Edouard, Piano-Prof. am Konserv. zu Lille, st. das. 25. Aug., 42 Jahre alt. Biogr. Ménestrel 280. Wbl. 447.

Depas, Lambert-Ernst-Joseph, Violinist, Komponist u. Verfasser einer Violinschule, st. 23. Febr. zu Paris, geb. 2. Febr. 1809 zu Lüttich. Lessm. 122.

Dilson, Oliver, der älteste Musikalien-Verleger in d. Vereinigt. Staaten, st. 78 Jahre alt in seiner Geburtsstadt Boston im Jan. Lessm. 77.

Drechsler, Wilh., langj. Konzertmeister in Riga, st. in seiner Vaterstadt Halle, 1. Okt. Wbl. 511.

Dumon, Jean-Jacques-Louis, Flöten-Prof. am Brüsseler Konservatorium, st. das. 4. Mai. Ménestrel 160. Wbl. 272.

Duprat, Hippolyte, Arzt u. wenig glücklicher Opernkomp., st. im Mai zu Paris, geb. 31. Okt. 1834 zu Toulon. Wbl. 301. Lessm. 241. Ménestrel 168.

Eckardt, E. Th., Stadt- u. Dom-Kantor in Freiberg i. S., st. das. 5. Juli, geb. das. 24. Okt. 1819. Wbl. 355. Lessm. 329. Sig. 727.

Ehlich, Emil Georg, Organist a. d. Hof- u. Sophienkirche zu Dresden, st. das. 29./30. Sept., geb. 1818 das. Sig. 855. Lessm. 427, Todesanz.

Engel, Hermann, Musikdir., st. 14. Sept. zu Posen (Sängerhalle 480).

Érard, Madame, Besitzerin der bekannten Pianoforte-Fabrik in Paris, st. das. hochbetagt am 14. Okt. Lessm. 453.

Fabbri, Antonio, Prof. d. Kontrapunkts a. d. Musikschule zu Bologna, st. im Aug. das., 84 Jahre alt. Sig. 742. Wbl. 447.

Felici, Raffaelo, Komponist einiger Operetten u. Ballets, st. in Florenz im März, 46 Jahre alt. Ménestrel 96. Sig. 394. Lessm. 145.

Flitner, ..., Organist zu Nordhausen, Dirigent d. dortig. Singakademie, st. 29. April, 62 Jahre alt. Wbl. 272.

Formes, Karl, berühmt. Bassist, st. 15. Dez. in San Francisco. Wbl. 1890, 49. Lessm. 552.

Frank, Ernst, Operndirigent, auch Komponist, st. 17. Aug. zu Ober-Döbling b. Wien, geb. 7. Febr. 1847 zu München. Ménestrel 303, Biog. Wbl. 423. Lessm. 364.

Fricker, Samuel Gottlieb, Kapellmeister in Basel, st. das. 14. Juli, geb. 1830 zu Hunzenschwyl im Aargau. Lessm. 330.

Fürstenau, Moritz, Flötist u. Musikschriftsteller, st. 27. März zu Dresden, geb. 26. Juli 1824. Nekrol. N. Z. f. M. 182. Bock 123. Wbl. 189. Lessm. 158.

Gabutti, Giacinto, Komponist, st. in Dogliani im Anfange des Jahres. Wbl. 71. Lessm. 34.

Galeffi, Pietro Francesco, Pianist u. Komponist, st. im Juli, 48 Jahre alt, in Florenz, geb. in Cesena. Wbl. 398. Sig. 649. Ménestrel 247.

Galli, Raffaelo, Flötist, st. in Florenz, geb. 2. Dez. 1824. Guide 24. Sig. 123.

Galvani, Giacomo, ehemals berühmter Tenorist, dann Gesanglehrer, st. 7. Mai in Venedig, geb. 1. Nov. 1825 zu Bologna. Ricordi 330. M. Rsch. 199. Lessm. 222. Wbl. 301. Sig. 742.

Gast, Friedrich Moritz, namhafter Kirchenkomponist, Kantor, Organist u. Königl. Musikdir. zu Plauen i. V., st. das. 6. Mai, geb. 24. Sept. 1821 in Beska bei Lommatzsch. Wbl. 262. Lessm. 206. Sig. 538.

Geraci, Bernardo, Komponist v. Opern u. Klavierwerken, st. im Aug. in Palermo. Wbl. 498. Ménestrel 312.

Gevaërt, Vitus, ehemaliger Musikverleger, Bruder d. Brüsseler Konservatoriumsdirektor, st. 25. April zu Gent. Sig. 571.

Gibelli, Luigi, Kapellmeister a. d. Kathedrale in Alessandria (Piemont), Opernkomponist, st. das. 19. Juli, 70 Jahre alt. Ricordi 478. Ménestrel 248. Wbl. 398. Sig. 649 u. 742.

Giz'ycki, Gustav von, Konservatoriumdirekt. in Riga, st. das. 13. April, geb. 8. Juli 1856 in Königsberg. Nekrol. N. Z. f. M. 245. Wbl. 238. Lessm. 206.

Göttke, Karl, Dirigent d. Musikvereins zu Mühlhausen i. Th., st. das. 20. Nov., 31 Jahre alt. Wbl. 638. Lessm. 562.

Graviller, Pietro, geschätzter Violinist u. Ballet-Kapellmeister in Neapel, st. im Okt. das., 82 Jahre alt. Lessm. 478.

Gungl, Joseph, Tanzkomponist, st. 1. Febr. zu Weimar, geb. 1. Dez. 1811 z. Zzambeck in Ung. Wbl. 84. Lessm. 77. Sig. 219, Nekr.

Harrison, William, Organist a. d. St. James-Kirche zu Leith, Komponist kirchlicher Werke, st. zu Edinburg 21. Juni, geb. 1841 zu Lichfield. M. Tim. 485.

Hasse, Gustav, Liederkomp., st. 31. Dez. zu Berlin, geb. 1834 zu Peitz, Wbl 1890, 49. Lessm. 1890, 35. Sig. 1890, 91.

Hauptner, Theodor, Königl. Musikdirektor u. Gesanglehrer, st. 9. Febr. zu Berlin, geb. das. 1825. Lessm. 77. Bock 60. Sig. Nekr. 219.

Hennes, Aloys, Klavierpädagoge u. Komponist, st. 8. Juni zu Berlin, geb. 8. Sept. 1827 zu Aachen. Wbl. 313.

Henselt, Adolf, berühmter Pianoforte-Virtuos u. Komponist, st. 10. Okt. zu Warmbrunn in Schl. The Monthly musical Record Biogr. von Nieks 241. Wbl. 511. Bock Nekrol. 341.

Hentschel, Franz, Königl. Kammermusiker in Berlin, s. Z. Paukist mit seltener Kunstfertigkeit, st. das. 11. Mai. Wbl. 284. Lessm. 222.

Hering, Karl, Musikdirekt., Violinist u. Komponist, st. 2. Febr. in Burg b. Magdeburg, geb. 2. Sept. 1819 zu Berlin. Lessm. 77.

Hietzschold, Johann Heinrich, Violoncellist, langjähr. Mitgl. des Gewandhausorchest. zu Leipzig, st. das. 3. März, geb. 26. März 1826 zu Gera. Lessm. 135. Wbl. 177. Sig. 376.

Hohnstock, Dr. **Karl,** Musikdirektor in Braunschweig, st. 5. Aug. das. Wbl. 412. Lessm. 364. N. Z. f. M. 389.

Hueffer, Dr. **Francis,** Musikkritiker d. Times, st. 19. Jan. zu London. geb. 1843 zu Münster, ging 1869 nach England. M. Tim. 89.

Hupfauf, Johann Peregrin, Domkapellmeister in Salzburg, unt. d. Namen **Peregrinus** als Komp. u. Musikschriftstell. bekannt, st. das. 14. Okt., 34 Jahre alt. Lessm. 453.

Hutoy, Eugène, Prof. am Konserv. zu Lüttich, st. das. 17. Febr., geb. 2. Juli 1844. Wbl. 125. Ménestrel 80. Lessm. 122. Sig. 346.

Isenmann, Karl, Männergesangkomp., st. 14. Dez. in Illenau (Baden) in ein. Heilanstalt, geb. 29. April 1839 z. Gengenbach. Lessm. 552. Wbl. 13.

Janzon, P. A., Bassbuffo d. Kgl. Oper z. Stockholm, st. das. Lessm. 552.

Jaquet, Albert, Komp. zweier Opern, Musikmeister im 7. Linien-Reg., st. 26. März z. Berchem b. Antwerpen. Lessm. 206. Wbl. 203. Sig. 457.

Jaquier, Henri, Violoncellist, st. zu Brüssel den 4. Juli. Sig. 742. Bock 243.

Javelot, Jules, Operettenkomponist, st. zu Paris im Dez. Sig. 153.

Jooeller, Karl, geb. zu Berlin um 1840, ging 1873 nach England, und trat in eine Militärkapelle ein. Er zeichn. sich als tücht. Musiker u. Komponist aus u. st. im Juli oder Aug. zu London.

Jonas, Ernst, Dirigent u. Komponist, st. zu Berlin im Juni, 42 Jahre alt. Wbl. 355. Lessm. 329. Sig. 727.

Jones, Cupid, Musikschriftsteller, bekannt unter d. Namen **S. Saltus**, st. im Juli zu New-York (Amerika). Ménestrel 247.

Jung, Erdmann, Musikdirektor u. Kantor in Brieg (Schles.), st. das. 18. Nov., 68 Jahre alt. Wbl. 596. Lessm. 514.

Kämmerer, Louis, verdient um die Pflege deutscher Musik in Amerika, st. 18. Dez. in New-York, geb. 1830 in Lich (Hessen). Lessm. 60.

Kaeslin, Eusebius, Musikdir. in Aarau (Schweiz), st. das. 21. Aug. Biogr. Schweiz. Musikztg. 135.

Klein, Aloys, Organist a. d. Kathedrale zu Rouen, st. 16. Jan. zu Strafsburg, 39 Jahre alt, geb. zu Romansvilliers (Elsafs). Lessm. 77. Sig. 219.

Klitzsch, C. Emanuel, Prof. Dr., langjähr. Musikdir. in Zwickau, als Musikschriftsteller unter dem Namen **Kronach** erfolgreich thätig, st. das. 5. März, 77 Jahre alt. Lessm. 122. N. Z. f. M. 128. Bock 123. Wbl. 150.

Kraufs, Dr. **Emil**, langjähr. Baritonist d. Hamburger Stadtth., st. das. 1. Sept., geb. 1. Juli 1840 in Siebenbürgen. Sig. 727. Wbl. 447.

Kreutzer, siehe Carradori.

Kronach, siehe Klitzsch.

Krüger, Emil, Musik- u. Gesanglehr. a. d. Kantonschule u. Organ. a. d. Mauritiuskirche zu Chur, st. das. 79 Jahre alt, im Febr. Lessm. 110. Wbl. 150.

Kuhnert, Albert, Trompeter a. d. Kgl. Kapelle zu Dresden, st. 22. Okt. ebendaselbst.

Laffert, Oskar, Musikalienhändler, bekannt als Schriftsteller, Gründer d. Zeitg. f. Instrumentenbau, st. 17. Mai (wo?). M. Rsch. 191.

Lange, Gustav, oberflächlicher Klavier-Salonkomponist, st. 20. Juli zu Wernigerode, geb. 13. Aug. 1830 zu Schwerstedt b. Erfurt. Sig. 649. Wbl. 390.

Langer, Hermann, Universitäts-Musikdirekt. in Leipzig, st. 8. Sept. zu Dresden, geb. 6. Juli 1819 zu Höckendorf b. Tharandt. Ménestrel 312, Biogr. Sängerhalle 432, Biogr.

Languiller, Marco, erster Hornist a. d. Scala zu Mailand, st. das. im März, 75 Jahre alt. Lessm. 175. Sig. 394.

Laukau, Karl Ludwig August, Violinist am Gewandhausorch. zu Leipzig, st. das. 10. April, geb. 26. Aug. 1845 zu Dresden. Lessm. 206. Wbl. 226.

Lechat, ..., Komponist für Militärmusik, st. im Parc des Princes (zu Paris?). Ménestrel 336. Wbl. 536.

Legrand, ..., Komponist, Organist u. Musikprof. am Lyceum zu Nantes, st. das. im Aug. Ménestrel 280. Sig. 742. Lessm. 373. Wbl. 447.

Lewita. Gustava, Komponist u. Pianist, st. 7. Febr. zu Paris, 35 Jahre alt. Ménestrel 48. Sig. 219. Lessm. 87. Wbl. 108.

Lichtenberger, A. G., Musikalien-Verleger in Leipzig, st. das. 31 Dez., 48 Jahre alt. Wbl. 36 (1890).

Longley, Ernest, Pianist, st. 5. Dez. zu Stuttgart, geb. 1866 in Maitland (Kanada). M. Tim. 1890, 25. Lessm. 552.

Lorenz, Oswald, Gesanglehr. u. Organ. in Winterthur, in d. 30er Jahr., Mitarbeiter u. Redakt. d. N. Z. f. M., st. 22. April das., 83 Jahre alt. Wbl. 313. Sig. 632.

Lorino, Giovanni, Kapellmeister, st. in Chihuahua (Mexiko), 30 Jahre alt. Ménestrel 152. Lessm. 222. Wbl. 272. Sig. 571.

Löstner, Otto, Kammer-Virtuos u. städt. Kapellmeister in Barmen, st. 8. Sept. das., geb. 9. April 1839 zu Breslau. Wbl. 459.

Maas, Louis, bedeutender Pianist, st. 18. Sept. zu Boston (Mass.), geb. 21. Juni 1852 zu Wiesbaden. M. Tim. 603. Ménestrel 352, Biogr.

Maglioni, Gioachino, Kirchenkomp., st. im Jan. zu Florenz, geb. 26. Juli 1814 zu Pontassieve. Guide 24. Bock 23. Ménestrel 16.

Maier, Julius Joseph, Kustos d. Kgl. Bibliothek zu München, st. das. 21. Nov., geb. am 29. Dez. 1821 zu Freiburg in Baden, besuchte in Karlsruhe die Schule, 1840 die Universität in Freiburg u. stud. Jura, 1843 bezog er die Univers. zu Heidelberg, legte 1846 das Staatsexamen ab, trat in den Staatsdienst als Assessor und erhielt 1848 ein Sekretariat im Minist. des Innern. 1849 wandte er dem Amte den Rücken, ging nach Leipzig u. stud. $^3/_4$ Jahre bei Hauptmann Musik, 1850 erhielt er einen Ruf als Lehrer des Kontrapunkts ans Kgl. Konservatorium in München und 1857 die Anstellung als Konservator der Abteilung für Musik an d. Staatsbibl. daselbst, bis er 1887 wegen schweren Leidens pensioniert wurde. (Mitteilg. d. Witwe.)

Mahe, Jacques, Musikverleger in Paris, st. 17. April zu Sêvres b. Paris, 72 Jahre alt. Wbl. 238. Sig. 507.

Mangeant, Sylvain, Komponist v. Operetten, Mitarbeiter am Ménestrel, st. 20. Aug. zu Paris, 60 Jahre alt. Ménestrel 272, Biogr. Lessm. 373. Wbl. 436. Sig. 696.

Mangold, Karl Amand, pension. Hofmusikdir., st. 5. Aug. zu Oberstdorf im Allgäu, geb. 1813 zu Darmstadt. Lessm. 364. Wbl. 398.

Mansour, Achille Gaix de, Komponist u. Pianist, st. 17. Jan. zu Paris, 57 Jahre alt. Guide 32. Ménestrel 24.

Marilli, Cesare, Flötist u. Komponist, st. in Mailand, 27 Jahre alt. Wbl. 338. Lessm. 289.

Marriott, Charles Handel Rand, Komponist von Tänzen u. Liedern, st. 3. Dez. in London (geb. 3./11. 1831 ebd.). M. Tim. 1890, 25.

Masenghini, Pietro, Chordir. in Mailand, st. das. Lessm. 10. Sig. 73.

Matthisen-Hansen, H., Prof. d. Musik, Organist u. Komp., st. Ende 1889 in Roeskilde (Dänemark). Er war in Flensburg geb. u. 83 Jahre alt.

Merguiller, ..., ehemal. Militär-Kapellmeister, st. zu Paris 10. Febr. Wbl. 125. Sig. 264.

Mermet, Auguste, Opernkomponist, st. zu Paris 4. Juli, geb. zu Brüssel 1810. Ménestrel 215, Biogr. Bock 243. Lessm. 329. Sig. 649.

Messemaekers, Louis, Komponist u. Pianist, st. 4. März zu Ixelles, geb. 30. Aug. 1809 zu Venloo. Wbl. 189. Lessm. 158. Sig. 423.

Métra, Jules-Louis-Olivier, Tanzkomponist, st. 22. Okt. zu Paris, geb. 2. Juni 1830 zu Rheims. Ménestrel 344, Biogr. Sig. 985.

Metzner, Karl, Musiklehrer in Chemnitz, st. 3. Aug., 62 Jahre alt. Deutsche Musiker-Ztg. 382.

Meyer, Ambrosius, Mönch in St. Urban, seit 1848 das. Organist, st. im Jan. zu Luzern (Schweiz).

Meyer, Bernhard, Musikdir. in Berlin, st. das. 30. Juni, 81 Jahre alt. Wbl. 355.

Meyer, Louis, Komp. leichterer Klaviermusik, st. im Juli zu Philadelphia, 55 Jahre alt. Wbl. 436. Lessm. 373.

Miry, Karel, Direkt. d. Genter Konservat., Komponist, st. 5. Okt. in seiner Vaterstadt Gent. Ménestrel 328, Biogr. Bock 347. Wbl. 522.

Miry, Pierre, ältester Musiker Belgiens. st. im Jan., 86 Jahre alt, zu Gent. Guide 32. Sig. 154.

Molck, Heinrich, Musikdir. u. Organ. d. Hauptkirche zu Hannover, st. das. am 4. Jan., 63 Jahre alt. Deutsche Musiker-Ztg. 29. Sängerhalle 31.

Monk, W. H., Organist u. Kirchenkomp., st. 3. März zu London, geb. das. 1823. Sig. 423.

Monk-Mason, W., Flötist, Komp. u. Theaterunternehmer, st. zu London 26. Sept., 86 Jahre alt. Lessm. 418.

Monneret, Madame, Klavierlehrerin, st. im Dez. zu Lille, 54 Jahre alt. Ménestrel 408. Wbl. 1890, 23. Lessm. 1890, 9.

Morin, Madame **Jenny**, Organistin u. Musiklehrerin, st. im Dez. in St.-Philippe-du-Roule. Ménestrel 408. Wbl. 1890, 23. Lessm. 1890, 9.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Von *Fl. van Duyse* sind soeben „Oude nederlandsche Liederen, Melodieën uit de Souterliedekens, uitgegeven, met Inleiding, Aanteekeningen en Klavierbegleiding" bei Camille Vyt in Gent erschienen. (Pr. 24 Fr.) Ein Prospekt mit der Probe eines Liedes soll genügen um ein Urteil über das Werk zu gewinnen. In dem Prospekt wird mitgeteilt, dass der Herausgeber eine Anzahl Gedichte aufgefunden hat, die den in den Souterliedekens angezogenen Liedern entsprechen und diese Lieder nun mit den ursprünglichen Texten herauszugeben ist ein gewiss löbliches Unternehmen. Aus dem im Prospekt mitgeteilten Liede: „Een ridder ende een meisken", ersieht man aber, dass nicht die ursprüngliche Ausgabe der Souterliedekens gewählt ist, sondern die mehrfach geänderte von 1584 und dass der Herausgeber, verleitet durch Böhme's schlechtes Beispiel, bei der Takteinteilung der Melodie zu den wunderlichsten Rhythmen greift. Viermal wechselt in diesem kleinen Liede der Takt und die Rhythmen sind so scharf als möglich gewählt, wie z. B. Der alte Volksgesang war einst vom gregorianischen Choralgesange wesentlich beeinflusst. Hier sowohl, als selbst noch im heutigen Volksliede ist der Rhythmus gleichmäfsig und sanft fliefsend. Scharfe Rhythmen oder gar Stöfse sind undenkbar. Wie kommt nun der Herausgeber zu solch wunderlicher Verzerrung? Das Original kennt nur Semibrevis und Minima und es war doch nichts einfacher als ihm zu folgen. Es scheint aber, als wenn ihn die von Böhme in seinem altdeutschen Liederbuche angewandte Takteinteilung zur besonderen Nachahmung angetrieben und er sich bemüht hätte sein Vorbild an Wunderlichkeit zu übertreffen. Die alten Liedmelodien in Taktstriche zu zwängen, ist immer eine missliche Sache, muss es aber geschehen, dann ist die einfachste rhythmische Lösung stets die beste.

* *Gallay, J.:* Un inventaire sous la terreur. Etat des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés par A. Bruni, l'un des Délégués de la Convention. Introduction, notices biographiques et notes par .... Paris, Georges Chamerot. 1890. gr. 8°. 1 Tafel Abbildung. XXXIV S. Vorwort u. 239 S. Text in Prachtausgabe. Pr. 25 Fr. = 20 M. Ein für die Instrumentenkunde aufserordentlich wertvolles Werk, welches zu jedem Musik-Instrument der allerverschiedensten Gattung sehr oft den Verfertiger und den Preis hinzufügt.

* Herr Musikdirektor *C. Stiehl* teilt mit, dass er im Anschlusse an die Mitteilung über Arne in M. f. M. S. 66 in dem Lübecker Anzeiger von 1772 folgende Anzeige gefunden habe: Juni. 5. „Am Freitag, als den 5. Junii wird ein Concert

im Opernhause aufgeführt werden, wobey einer der berühmtesten Virtuosen aus England, der Herr Arne, Professor der Musik wird Solo und Concerten auf dem Flügel spielen u. die Mademoiselle Venables wird mit Englischen und Italienischen Arien sich hören lassen. Die Entree kostet 1 Mk. L. Billets sind zu haben im goldnen Engel, wie auch im Opernhause. Der Anfang ist präcise um 6 Uhr." Leider ist auch hier der Vorname des Arne nicht angegeben, doch spricht die gröfsere Wahrscheinlichkeit für Michael Arne.

* Herr Dr. *Kalischer* macht darauf aufmerksam, dass das Wort „Treble" noch heute im Englischen vorkommt und zwar heifst es nach F. W. Thieme's Critical Dictionary. Leipz. 1859: dreifach, scharftönend, hochtönend, Discant, Oberstimme; treble-hoboe: Discantoboe, treble-viol: Sopran-Viole, Discantbratsche.

* Die in Nr. 5 angezeigte Portrait-Sammlung stammt aus dem Besitze des verstorbenen Th. Böttcher in Cannstadt und ist wohl einzig in ihrer Art, nicht nur durch die Reichhaltigkeit und Seltenheit mancher Abbildungen, sondern auch durch echte Kunstblätter. So ist Mozart und Beethoven mit 40 und 39 verschiedenen Blättern vertreten, dabei ein bisher unbekanntes Jugendbild Mozart's (Nr. 472). Als Seltenheit sei dasjenige des Flötisten Buffardin erwähnt in einer Originalzeichnung von A. Graff.

* Herr Fred. Niecks in Edinburgh hat im vergangenen März 4 historische Konzerte gegeben, welche die historische Entwickelung der Instrumentalmusik, verbunden mit mündlichem Vortrage, umfassten. Er begann mit Paumann's Orgelsätzen und schloss mit Henry Purcell's „golden Sonaten" für 2 Violinen, Violoncello und Bassus continuus (1697). Die Programme enthalten deutsche, französische, italienische und englische Werke.

* Den Subskribenten auf die Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke zur Nachricht, dass die nächsten Jahrgänge folgende Werke umfassen werden: 2 Bände deutsche Opern (Schürmann und Keiser), mehrere Bände Passionen von der frühesten Zeit bis zur Mitte des 18. Jhs. mit erläuterndem historischem Texte.

* Als Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung sind ferner eingetreten die Herren Rev. H. Bewerunge in Meynooth (Irland), Georg Bratfisch in Frankfurt a./O., G. S. L. Löhr in Southsea (England), H. P. Jos. Moonen in Venlo (Holland) und F. Schweikert in Karlsruhe. — An Zahlungen für 1890 sind noch zu quittieren von den Herren Rev. Bewerunge, Prof. Gernsheim, Prof. Koller, von Miltitz, H. P. Jos. Moonen, Runge, Musikdir. Schildknecht, Schnuphase, v. Werra, Kgl. Bibl. zu Berlin und Stadtbibl. in Frankfurt a./M.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 14.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Totenliste des Jahres 1889,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

(Schluss.)

Moulins, ..., Theaterkapellmeister, st. Ende Jan., 74 Jahre alt, zu Nancy. Lessm. 77. Sig. 219. Ménestrel 48.

Needham, Elias Parkham, hervorragender Instrumentenmacher in New-York, st. das. 28. Nov. Lessm. 60.

Orefice, Giuseppe dell', Opern- u. Ballet-Komponist, Orchesterdirigent, st. 4. Jan. zu Neapel. Guide 24. Lessm. 44. Ménestrel 24.

Orlando, Oswald, Chilenischer Komponist, st. 48 Jahre alt in La Plata. Wbl. 459.

Orlamünder, Johann, Musikdirektor in Annaburg, st. 74 Jahre alt zu Berlin, d. 14. Okt. Bock 345.

Ouseley, Sir **Frederik Arthur Gore**, Komponist u. Musikschriftsteller, st. d. 6. April zu Hereford, 64 Jahre alt (geb. 1825 zu London). Im Besitze eines ungeheueren Vermögens sammelte er nicht nur eine kostbare Musikbibliothek, die jetzt in den Besitz der Kgl. Musikschule übergegangen ist, sondern ist auch der Stifter gemeinnütziger Gesellschaften. M. Tim. 283. Ménestrel 128.

Ovejero y Ramos, siehe **Ramos**.

Papst, Martin, Musiker in New-York, st. das. 16. Jan. Lessm. 77. Sig. 219.

Pasquet, Ernest, Kontrabassist a. d. gr. Oper zu Paris, st. das. 7. Jan. Guide 32. Sig. 154.

Patti, Carlotta, ausgezeichnete Koloratursängerin, st. 39 Jahre alt, d. 27. Juni zu Paris. Ménestrel 207. Wbl. 338. Sig. 599.

Peregrinus, siehe **Hupfauf.**

Petrali, Vincenzo Antonio, Organ. u. Redakt. d. Arpa sacra, st. 24. Nov. zu Bergamo, 58 Jahre alt. Ricordi 806. Wbl. 638. Lessm. 552. Sig. 91. Ménestrel 391.

Petzold, Eugen, Musikdir. in Zofingen (Schweiz), st. das. 28. Jan., 75 Jahre alt. Schweiz. Musikztg. 38, Biogr.

Pietinka, F., Oboe-Prof. a. Konserv. zu Brüssel, st. das. Wbl. 447.

Pollack, David, Violinist a. Hoftheat. z. Wien, st. das. 26. Jan., 40 Jahre alt. Sig. 136.

Promberger, Johann, Klavierpädagoge, st. in hohem Alter, d. 29. Dez. in Wien. Wbl. 1890, 36. Sig. 1890, 122. Lessm. 1890, 60.

Puget, Madame **Loïsa** (verehel. **Lemoine**), einst gefeierte Sängerin u. Komponistin, st. im Okt. zu Pau, 77 Jahre alt. Lessm. 453. Sig. 1032.

Quilici, Massimiliano, Kirchen- u. Opernkomponist, Direktor d. Konserv. zu Lucca, st. das. 18. Okt., geb. das. 3. April 1799. Ménestrel 352, Biogr. Ricordi 702. Wbl. 566. Lessm. 465. Sig. 985.

Rachfall, Paul, Direktor d. Sophien-Konserv. zu Berlin, st. das. 37 Jahre alt, d. 14. März. Bock 104.

Radoux, Jaques, Musiklehr. zu Lüttich, st. das. 65 Jahre alt, d. 2. März. Wbl. 150. Sig. 346.

Radoux, Jean-Toussaint, Prof. d. Waldhorns a. Konserv. zu Lüttich, st. das. am 12. Jan., geb. das. 4. Sept. 1825. Guide 24.

Ramos, Ignacio Ovejero y, Komponist u. Organist zu Madrid, st. das. im März, geb. das. 1. Febr. 1828. Wbl. 189. Sig. 346. Ménestrel 80.

Rappé, Jean Baptiste, Violoncellist am Konservator. zu Gent, st. das. 10. Jan., geb. 5. Febr. 1836. Guide 24.

Raspail, G., Orchesterdirigent zu Paris, st. das. 21. März, geb. 18. Jan., 1839 zu Avignon. Lessm. 158. Sig. 474.

Reichel, Christian Friedr., Kantor u. Organist a. d. Johanniskirche zu Dresden, st. das. 29. Dez., geb. 27. Jan. 1833 in Ober-Oderwitz bei Zittau. (Privatnachricht.)

Reichert, F., Militär-Musikdir. in Celle, st. das. 31. Mai. Wbl. 355. Sig. 649.

Rein, Franz, Organist a. d. Hauptkirche zu Eisleben, st. das. 31. Juli, 70 Jahre alt. Wbl. 412. N. Z. f. M. 388.

Rigoni, Gaetano, Dirigent u. Musiklehrer in Vicenza, st. das. 8. März. Sig. 443. Ricordi 185.

Roitzsch, F. A., Musikgelehrter u. Lehrer, st. zu Leipzig d. 4. Febr., geb. 10. Dez. 1805 zu Gruna bei Görlitz. Lessm. 77. Sig. 168.

Roman, Carlo, Musiklehrer, Komp. u. Redakt. d. „Palestra musicale", st. im Nov. zu Venedig, 36 Jahre alt. Lessm. 552. Wbl. 624. Sig. 1115.

Romer, Francis, Gesanglehrer u. Komponist, st. 1. Juli zu London, geb. 5. Aug. 1810 das. Mus. Tim. 485.

Rozwodowska, siehe **Addi**.

Rosso, Luigi del, Gesanglehrer zu Neapel, st. das. Sig. 91.

Rusell, George, Pianist in London, st. 12. Nov. zu Croydon. Wbl. 624.

Saint-Hilaire, August de Queux, Verfasser einer kleinen Schrift über Kammermusik unter den Buchstaben L. M. D. Q. D. S. H. 1870, st. Anfang Dez. zu Paris. Ménestrel 391, Biogr.

Saint-Simon, Guille de, Theaterkapellmstr., st. im Nov. zu Lüttich.

Saldoni, Baltasaro, Komponist zahlreicher Opern u. eines Musiklexikon, st. Ende des Jahres zu Barcelona. Ménestrel 1890, 24.

Saltus, S., siehe **Jones, Cupid**.

Sarreau, A., Gesanglehrer u. Kapellmstr. in Bordeaux, st. das. im Juli, 70 Jahre alt. Wbl. 355. Sig. 727.

Schlag, Christian Gottlieb, Orgelbaumeister in Schweidnitz, st. 10. März das. Lessm. 135.

Schlögel, Dr. **Xavier**, Notar, Liederkomponist, st. 25. März zu Cinay (Namur), 35 Jahre alt. Lessm. 206. Sig. 443.

Schöckel, Friedr. Julius, Kgl. Sächs. Oberhoftrompeter a. D., st. 28. Jan. zu Dresden, 63 Jahre alt. Lessm. 77.

Schröder, C. M., Inhaber einer grofsen Pianof.-Fabrik in St. Petersburg, st. 17. Mai in Frankf. a. M. Lessm. 250.

Schubring, Dr. **Jul.**, Oberkonsistorialrat in Dessau, Textdichter Mendelssohn'scher Oratorien, st. das. 84 Jahre alt, 15. Dez. Wbl. 1890, 61.

Schumann, Gustav, gesuchter Klavierlehrer u. Komponist in Berlin, st. das. 15. Aug., geb. 15. März 1815 zu Holdenstedt. Bock 282.

Sciolctich, Johann, ein ungar. Komponist, st. im Aug. Näheres fehlt.

Seibt, Fräul. **S. Caroline**, Gesanglehrerin zu Frankfurt a. M., st. das. 77 Jahre alt, 5. Juni. Lessm. 250.

Seitz, Justinus Robert, Musikverleger u. ehem. Redakt. d. Musikal. Centralblattes, st. 53 Jahre alt, 26. Sept. zu Leipzig. Wbl. 487.

Selva, Antonio, Sänger u. Gesanglehrer in Padua, st. im Sept. das., 65 Jahre alt. Ménestrel 303, Biogr. Ricordi 596.

Senfft von Pilsach, Dr. **Arnold**, vorzügl. Konzertsänger, st. 7. März zu Marburg, 55 Jahre alt. Bock 95. N. Z. f. M. 152.

Siefert, Heinrich, Geigenbauer in Leipzig, st. das. 59 Jahre alt, 18. Juni. Wbl. 325. Sig. 727.

Skerle, August, Kontrabass-Virtuose u. bedeutender Theoretiker, st. in Graz, geb. 9. Okt. 1812 zu Stecken. Lessm. 222. Wbl. 284. N. Z. f. M. 233, Nekrol.

Sigismund, Ernst W., Klavierpädagoge in Dresden, st. das. 20. Aug., 53 Jahre alt. Wbl. 436.

Smith, Sidney, Salonkomponist, st. in London 3. März, geb. 14. Juli 1839 zu Dorchester. M. Tim. 219.

Solié, Charles, Kapellmeister, st. im Okt., 73 Jahre alt, in Marseille. Lessm. 465. Sig. 1032. Ménestrel 344, Biogr.

Sprüngli, J. J., Pfarrer, um das Gesangwesen in der Schweiz hochverdient, st. 5. Febr. zu Riesbach, geb. 4. Nov. 1801 in Zürich. Schweiz. Musikztg. 17, Biogr.

Stal, Fanny, schwedische Pianistin, st. 21. März zu Vesteras, 67 Jahre alt. Lessm. 206.

Steiner, Franz, Tenorist u. Regisseur der Hofoper zu Wien, st. das. 25. Mai, 73 Jahre alt. Wbl. 301. Lessm. 230.

Steins, Fritz, Pfleger d. deutsch. Gesanges in Amerika, st. in Brocklyn im Febr. Lessm. 87. Sig. 283.

Steinway, Karl Friedr. Theod., Teilhab. d. Firma St. & Sons, st. 26. März in Braunschw., geb. 1825 in Seesen. Wbl. 189. Lessm. 157. Sig. 407.

Stöcklin, Konrad, Benediktiner-Mönch in St. Einsiedeln in d. Schweiz, Musiklehrer u. Komponist geistl. u. weltl. Gesänge, st. das. im Febr., 76 Jahre alt. Ménestrel 144. Wbl. 262. Lessm 110.

Stoer, Karl, Komp., Violin. u. Hofmusikdir. in Weimar, st. 17. Jan. das., geb. 29. Juni 1814 zu Stolberg. Lessm. 71, Nekrol. Ménestrel 64.

Stoiber, Ernst, Liederkomp., Chormeister u. Organ., st. 25. Juni zu Tarnis in Niederösterreich, geb. 1833 zu Hüttendorf in Niederöstr. Deutsche Kunst- u. Musik-Ztg. 159, Nekrol.

Stolz, Eduard, Kapellmstr. am Deutsch. Landestheat. zu Prag, st. das. 7. Juni, geb. 1817 in Salzburg. M. Rsch. 191. Wbl. 313.

Sulze, Bernhard, Stadtorgan. in Weimar, st. das. 5. Okt., geb. zu Wiegendorf 1829. Wbl. 522. Lessm. 465.

Tamberlik, Enrico, berühmt. Tenorist, st. 15. März zu Paris, geb. zu Rom 16. März 1820. Ménestrel 88. Lessm. 135. Bock 104. Wbl. 161.

Tamplin, Augustus Lechmere, ausgezeichn. Pianist, st. 8. Mai zu Fulham, 52 Jahre alt. M. Tim. 348.

Terziani, Eugenio, Theaterkapellmstr., Kompositionsprof. u. Komponist, st. 30. Juni zu Rom, 64 Jahre alt. Ménestrel 240. Wbl. 355. Sig. 727.

Thayer, Dr. **Eugen**, Organ. in Burlington (Amerika) u. Mitarbeiter an the American musician, st. 27. Juni. Wbl. 368. Sig. 727.

Thiele, Theodor, pension. Kammermusiker in Dresden, st. das. 30. Okt.

Tobisch, Karl, Musikkritiker, st. in Prag, 61 Jahre alt. Lessm. 552.

Triacca, Karl Josef, Begründer d. grofs. Männergesangvereins „Arion" in New-York, st. das. 12. Mai, geb. 1825 zu Mayen bei Trier. Lessm. 241.

Turini, Giovanni, Komponist geistl. Musik, st. im Nov., 84 Jahre alt, in Turin. Lessm. 552. Wbl. 638. Sig. 91. Ménestrel 391.

Valensin, Giorgio, Opernkomponist, st. Ende des Jahres zu Florenz. Ménestrel 1890, 16.

Vaslin, ..., ehemal. Solo-Violoncellist der Pariser gr. Op., Prof. am Konserv., st. 96 Jahre alt, d. 5. Juli in Saint-Julien-sur-Sarthe. Ménestrel 247. Wbl. 398. Sig. 649.

Venosta, Felice, Musikkritiker in Mailand, st. das. 61 Jahre alt. Ricordi 313, Biogr.

Vera, Edoardo, Lieder- u. Opernkomponist, st. Ende März in Rom, geb. das. im Febr. 1821. Ménestrel 112. Ricordi 250. Lessm. 185. Wbl. 214, Sig. 565.

Vicarino, Eduard, Komponist u. Dirigent zu New-York, st. das. 2. März, geb. 1844 zu Freiburg (Schweiz). Sig. 490.

Vidal, Andrés, ältest. span. Musikverleger, Herausgeber der „España musical", st. im März in Madrid, 82 Jahre alt, geb. 19. Juni 1807 zu Barcelona. Lessm. 145.

Voigt, Theod., Violoncellist in Leipzig, st. das. 25. Juni. Lessm. 329.

Wagner, Friedrich, Kgl. Sächs. Kapellmeister, Trompeten-Virtuose, st. 8. Okt. in Kipsdorf bei Schmiedeberg, geb. 20. Sept. 1829 zu Neuwernsdorf im Erzgeb. Bock 347.

Wagner, Ch. Emil, Pianist, Schüler Liszt's, st. im Haag, 8. Aug. Wbl. 472. Lessm. 406. Sig. 838. Ménestrel 303.

Walbrül, Johann, Grofsherzogl. Sächs. Konzertmeister, Schüler Spohr's, st. in Weimar 10. Aug., geb. 11. Jan. 1813 in Poppelsdorf bei Bonn. N. Z. f. M. 405, Nekrol.

Watson, William Michael, Gesangskomp., Pianist u. Lehrer, st. 3. Sept. zu East Dulwich, geb. 31. Juli 1840 zu Newcastle-on-Tyne. M. Tim. 666.

Wesembeck, siehe **Burbure**.

Wiesel, Michael, Organist, Pianist, Komponist u. Dirigent, st. 76 Jahre alt in Cumberland. Wbl. 447.

Xhruet, Jules, Klarinettist, st. 21. März in Montreal (Canada), 33 Jahre alt. Wbl. 226. Sig. 522.

Young, J. W., Musiklehrer u. Chormeister, st. 50 Jahre alt in Wake field, 8. Sept. M. Tim. 603.

Zerbini, John Baptiste, Violinist, st. 27. Dez., 71 Jahre alt. M. Tim. 1890, 91. Wbl. 1890, 49.

Zöller, Carli, Kapellmstr. d. 7. engl. Leibgardereg. u. Komponist, st. 13. Juli zu London, geb. 28. März 1840 zu Berlin, ging 1873 nach England u. war ein fleifsiger Büchersammler, doch als schlechter Zahler bei den deutschen Antiquaren gefürchtet. M. Tim. 485. Ménestrel 247.

Girolamo Fantini, ein Virtuos des siebzehnten Jahrhunderts und seine Trompeten-Schule.

Von **Hermann Eichborn.**

Wir sind heutzutage noch herzlich schlecht über die näheren Beziehungen und Verhältnisse der einzelnen Orchester-Instrumente in älterer Zeit unterrichtet und sind selbst über Herkunft und Geschichte der doch immerhin noch am meisten erforschten Streich-Instrumente in vielen Stücken im Dunklen. Aus älteren Zeiten ist uns über die ehemals gangbaren Tonwerkzeuge, die seitdem ganz verschollen sind oder sich in moderne Formen umgewandelt haben, meist nur Dürftiges und teilweise Zweideutiges überliefert, sodass wir uns von ihrem Klange, ihrer Behandlung und Verwendung keine klare Vorstellung machen können. Aus diesen Gründen muss es der Musikforschung ungemein erwünscht sein, wenn sie ältere Schulwerke über einzelne Instrumente ermittelt und Gelegenheit bekommt, aus denselben Aufschlüsse über die Instrumentalmusik früherer Perioden zu gewinnen. Solche Werke sind nur in geringer Zahl vorhanden, äufserst selten geworden und im Handel überaus teuer. Die Schulen des Venetianers *Ganassi* haben in dieser Zeitschrift früher Erwähnung und Besprechung gefunden. Wie jene auch von den Flöten handeln, so von einem andren Blasinstrument die um ein Jahrhundert später gedruckte Schule des Virtuosen *Fantini* für sein Instrument, die *Trompete.* Hätte Fantini seine Aufzeichnungen unterlassen, so würde er als Musiker uns heutzutage sehr wenig interessieren. Zwar galt er in seiner Zeit für den

ersten Trompeter Italiens und wurde von seinen Landsleuten in überschwenglicher Weise gefeiert. Wir wissen aber, dass es im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in Italien Mode war, mit allem Virtuosentum, sei es in Gesang, sei es auf Instrumenten, zu prunken, dass die Lobeserhebungen immer in Abhängigkeit vom Zeitgeschmacke waren, sodass sich musikgeschichtlich wenig sichere Schlüsse daraus ziehen lassen, und dass es schliefslich mit solchen Wertschätzungen äufserer glänzender Effekte auch in unseren Tagen nicht viel anders bestellt ist. Es soll daher das Leben Fantini's auch nur soweit, als es für Beurteilung seines Werkes dienlich ist, zum Gegenstande der Erörterung gemacht werden, wobei sich Gelegenheit zur Berichtigung einiger in unsere Quellen eingedrungener Irrtümer bieten wird.

Wir wissen über Fantini's äufsere Lebensumstände nichts aufser dem, was uns seine Schule angiebt. Hiernach ist er aus Spoleti gebürtig, war Trombetta maggiore im Dienste des Grofsherzogs Ferdinand II. von Toscana, eine Stellung, die später mit einigen Worten erörtert werden soll, und hat eine umfangreiche Sammlung von Stücken für Trompete, teils ohne Begleitung, teils mit Basso continuo, veröffentlicht, die im Jahre 1638 in „Francofort“ bei Daniel Vuastch erschienen ist. Letzterer Umstand hat zu der in mehreren Lexicis ausgesprochenen Annahme Veranlassung gegeben, dass Fantini „Kunstreisen“ in Deutschland unternommen haben müsse. Daraus, dass sein Opus in Frankfurt erschienen ist, einen solchen Schluss zu ziehen, ist mindestens voreilig. Von Kunstreisen wird wohl in Deutschland zur Zeit des dreifsigjährigen Krieges kaum die Rede gewesen sein. Denkbar ist freilich, dass der Vertreter eines martialischen Instruments während der Winterquartiere an Hauptquartieren und fürstlichen Feldlagern hohen Herren die Zeit mit seiner Kunstfertigkeit vertrieben habe. Vielleicht ist er auch im Gefolge seines Fürsten an deutsche Höfe gekommen, worüber eine genaue diplomatische Darstellung jener Zeit allenfalls Aufschluss geben könnte. Wann Fantini geboren ist, lässt sich genau nicht feststellen. Zwar enthält das Werk ein Bildnis von ihm „im 37. Lebensjahre“; da es aber ungewiss ist, ob er gerade im Jahre 1638, wo das Werk erschien, in diesem Alter stand, so bleibt sein Lebensjahr im Zweifel. Das Bildnis zeigt einen sehr hübschen Kopf mit vollem, üppigen Lockenhaar, grader, kräftiger Nase, grofsen, ausdrucksvollen Augen, gehoben durch Schnurrbart und Kinnbärtchen. Die auffallend stark entwickelte Backen-Musculatur verrät die Veranlagung für sein Instrument. Ein einfacher breiter Hemd-

kragen unten am Rocke lässt den Hals völlig frei und unbedeckt, ein Bandelier über der Brust trägt die auf dem Bilde nicht sichtbare Trompete. Aufserdem schmückt die Brust ein Schild mit der Inschrift Ferdinandus Secundus Imperator. Ob es sich hier um einen Orden oder ehrende Auszeichnung durch den Kaiser handelt, oder dieses Schild die Bedeutung der Zugehörigkeit zu der Kameradschaft der deutschen Feldtrompeter und Heerpauker hat, deren Satzungen von Ferdinand II. 1623 durch Privileg bestätigt wurden, welches der Kaiser 1630 wiederholt konfirmierte und erläuterte, ist ungewiss.*) Über Fantini's Todesjahr ist uns nichts bekannt. In dem Tonkünstler-Lexikon von E. L. Gerber ist eine am Ende des siebzehnten Jahrhunderts blühende Opernsängerin Namens Caterina Fantini namhaft gemacht, die möglicherweise in verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Trompeter stehen kann. Soviel oder sowenig lässt sich über die äufseren Verhältnisse des Virtuosen ermitteln. Destomehr Rühmens ist von seiner Kunstfertigkeit überliefert. In welchem Grade er gefeiert war, davon zeugen nicht nur die dichterischen Verherrlichungen, deren einige in seinem Werke abgedruckt sind, sondern auch die überlieferten fabelhaften Nachrichten, deren Übertreibungen wir nachzuweisen im stande sind. Immer bilden sich dergleichen Mythen um Personen, die ihrerzeit grofses Aufsehen erregten und in aller Leute Mund waren. In ersterer Hinsicht erlaube ich mir die beiden Gedichte aus dem Werke von Fantini, etwas frei im Versmafs übertragen nebst den schönen Originalen hier mitzuteilen, deren nicht geringer poetischer Wert am besten beweist, welche Rolle ein Mann als Künstler gespielt haben muss, der so geschickte Federn zur Lobpreisung seines Talents in Bewegung brachte.

Madrigale del Sign. Alessandro Adimari.
In lode dell' Autore.

Fortunata Flora,
Figlia di Roma antica,

*) Nach Johannes Limnaeus T. V. Juris Publici Imperii. Argentorati 1660 bestätigt Kaiser Ferdinand II. d. d. Regensburg 27. Februar 1623 „die 13 Puncten, welcher sich die Feldtrompeter wegen der Lehrjungen verglichen.“ Über diese Punkte, sowie überhaupt über die rechtliche Stellung der gelernten Trompeter und Pauker im Deutschen Reiche findet sich der reichhaltigste Stoff zusammengetragen in der juristischen Inaugural-Dissertation „De Buccinatoribus eorumque jure“. Vom Recht der Trompeter. Von Christianus Bantzland aus Torgau, Jena 1711. Vgl. ferner Joh. Friedr. Scheid Dissert. de jure in musicos singulari German. Dienste und Obrigkeit der Spielleut. Jenae 1738. Siehe auch M. f. M. 22, 65.

E delle sue venture Emula amica,
Tù nel tuo Rege un nuovo Enea godi hora,
Che più d'un Palinuro hà nel Tirreno;
Ti mancava un Miseno,
E Girolamo è qui, sonante ogni ora
Con si mirabil' arte,
Che può col fiero canto accender' Marte.
E toglie (per formar sì vaghi accenti)
Alla Fama la Tromba, all' Aria i Venti.

O glückliches Florenz, berühmt in allen Landen,
Es war das alte Rom, das dir verlieh das Leben,
Nacheifernd willst du seine Herrlichkeit erstreben,
In deinem König ist Aeneas neu erstanden,
Der manchem Palinur gebietet auf dem Meere,
Ihm fehlte nur Misen bisher zu seiner Ehre,
Doch Girolamo macht den Vorwurf gleich zu schanden,
Der mit so hoher Kunst zu walten weiſs sein Amt,
Dass er durch stolzen Sang den Kriegsgott selbst entflammt
Und, da zu rühmen ihn ich sonst nicht Worte finde,
Der Fama raubt das Rohr und raubt der Luft die Winde.

Auſserdem das folgende Sonett,

D'Autore incerto al medesimo.

Questo che al suon di bellico strumento
Al suo voler fè vacillar cimieri,
Et haste fracassar, fremer destrieri,
Più feroci del fulmine e del vento:
Hor ecco come in Musico concento
Fà raddolcendo gl'impeti più fieri,
Languir di gioia e Dame e Cavalieri,
Volto in amore il Martial talento.
Meravigliosa insieme arte e natura,
Tanta virtude in un sol petto serra,
Che del prisco Misen la fama oscura.
Monarca della tromba hoggi egli è'n terra,
Ch'hà dei cor la vittoria ogn'hor sicura,
Arbitro della pace e della guerra.

Er, der im Spiel der Kriegstrompete hoch erfahren,
Durch sie, wenn's ihm beliebt, Helmbüsche schwanken machte,
Zum Splittern Speere auch, zum Knirschen Zelter brachte,
Die wilder, als der Blitz und als die Winde waren:

Schau', wie derselbe Mann beim Spiel der Instrumente
Der Leidenschaften Stolz bekämpft, und Herrn und Damen
Vor Freude beben lässt, die dort zusammenkamen,
Wenn er vom Kriege lenkt zur Liebe die Talente.
Bewundernswert an ihm ist Kunst und ist Natur,
So grofse Tüchtigkeit in eine Brust gedrängt,
Dass er verdunkelt ganz Misen's, des alten, Spur,
Der Tromba Fürst steht er auf Erden unbeschränkt,
Ihm blüht der Herzen Sieg, erschallt sein Blasen nur,
Ob Krieg, ob Frieden sei, es wird von ihm verhängt.

Was die fabelhaften Nachrichten über Fantini's Spiel anbetrifft, so beschränke ich mich auf die eine, die ihren Ausgang aus einer Stelle bei F. M. Mersenne. Harmonicorum libri XII, lib. II de instrumentis harmonicis, propos. 18, 19, 20, wo er die Trompete abhandelt, genommen hat. Mersenne, dem offenbar die physikalische Unwandelbarkeit der harmonischen Obertöne dunkel ist, sagt: „suspicor, eruditissimos Tubicines spiritum ita moderari posse, ut singulos tonos a tertia vel a quinta nota versus acutum efficiant, hoc est, per gradus ascendant: quae suspicio literis domini Bourdelotii medici doctissimi ad me Roma missis vehementer augetur, quibus asserit, se ab Hieronymo Fantino, totius Italiae excellentissimo Tubicine audivisse quod tonos omnes sua tuba caneret eosque sonis organi Cardinalis Burguesii junxisse, quo Hieronymus Frescobaldi, Ducis Hetruriae et Ecclesiae Romanae D. Petri Organista concinne ludebat: quamquam Tubicines Ducis Crequisii, qui tunc extraordinaria pro rege nostro Christianissimo Ludovico XIII. legatione fungebatur, asseruerint, tonos praedicti tubicinis spurios, confusos et penitus inordinatos fuisse.“ „Ich vermute, dass die erfahrensten Trompeter den Atem so in der Gewalt haben, dass sie die einzelnen Töne von der dritten oder von der fünften Note an ($\bar{e}$, $\bar{g}$) nach der Höhe zu herausbringen, nämlich stufenweis aufsteigen: eine Vermutung, welche durch einen von dem hochgelehrten Arzte Bourdelot von Rom an mich gerichteten Brief stark vermehrt wird, worin er versichert, er habe von Girolamo Fantini, dem vorzüglichsten Trompeter von ganz Italien gehört, wie er alle Töne auf seiner Trompete blies und dieselben mit dem Klange der Orgel des Cardinals Borghese in Übereinstimmung brachte, auf welcher Hieronymus Frescobaldi, Organist des Herzogs von Etrurien und der St. Peters-Kirche, lieblich spielte: obwohl die Trompeter des Herzogs von Crequi, der damals eine aufserordentliche Gesandtschaft für unsren allerchristlichsten König Ludwig XIII. ausrichtete, vermeinten, die Töne des vorerwähnten

Trompeters seien unecht, verworren und gänzlich regellos gewesen.“ Mersenne schliefst mit den Worten: „Ut ut sit, sive possint ille gradus fieri, sive repugnent, dignum est consideratione, cur non ita fiant obviam, ac intervalla praedicta, ut quis tandem illius phaenomeni veras rationes assequatur.“ „Wie dem auch sei, ob jene Tonstufen zu stande kommen können, ob sie widerstreben, es ist der Beachtung würdig, warum sie nicht so ansprechen, wie die zuvor genannten Intervalle, auf dass endlich jemand die wahren Gründe jener Erscheinung ermittle.“ Obwohl die fortschreitende Akustik dieses Rätsel längst gelöst hat, ist doch das Märchen von der chromatischen Skala des Fantini, also weit hinausgehend über die angeführte, von chromatischen Intervallen nichts berichtende Stelle, in die Musikgeschichte gedrungen. Fétis (Biographie univers. des musiciens, Ausg. von 1862) ist davon so praeoccupiert, dass er die Mersenne'sche Stelle zu gunsten der Tradition in folgender, den Wortsinn gradezu verdrehender Weise wiedergiebt: „tandisque les trompettes attachés au duc de Créqui, ambassadeur de Louis III. à Rome, voulant l'imiter, ne faisaient entendre que des sons rauques et confus.“ Eine eingehende Erklärung der von Fantini versuchten ungewöhnlichen Intervalle möge hier Platz finden. In der älteren Zeit, wo sich die Tonkunst noch im Besitze recht armseliger Ausdrucksmittel befand, verfiel man auf allerhand künstlichen Ersatz sowohl bei Singstimmen, wie bei Instrumenten. So wie sich, um die fehlenden Frauenstimmen in der damals überwiegenden geistlichen Musik zu ersetzen, neben und vor dem Castratentum die künstliche Heraufziehung der Männerstimmen in die Alt- und Sopranlage durch Ausbildung des Falsett einbürgerte, hatte sich auch, um den mangelhaften Umfang und die Tonarmut, namentlich bei Blasinstrumenten, zu ergänzen, ein Instrumental-Falsett eingebürgert, von dem z. B. bei Praetorius mehrfach die Rede ist. Obwohl zwischen der Kopfstimme und der Art und Weise, wie gewisse auf einem Instrument eigentlich nicht vorhandene Töne hervorgebracht wurden, gar keine Analogie besteht, so wendete man gleichwohl den analogen Ausdruck an, wobei übrigens noch auf einen Unterschied hinzuweisen ist. Denn wenn Praetorius (Syntagma musicum lib. II. Cap. 1. Wie die Wörter Instrument und Instrumentist, Accort, Sorten, Falsett-Stimmen in Pfeifen und anderen Instrumenten zu verstehen sein.) definiert: „Falsett-Stimme in einer Pfeifen und andren Instrumenten wird genennet, was über eines jeden blasenden Instruments natürlicher Höhe oder Tiefe von eim guten Meister zuwege bracht und heraus gezwungen werden kann,“ so passt dies nicht eigentlich

auf den Ausdruck Falset, insofern als die Höhe wenigstens bei keinem Blasinstrument derart begrenzt ist, dass man über ein bestimmtes Intervall hinaus hervorgebrachte Töne als unnatürlich, als Falsett (in der Ableitung von falsus, gefälscht, betrüglich) bezeichnen könnte. Über die erreichbare Höhe und auch Tiefe entscheidet gewöhnlich die individuelle Beanlagung des Instrumentisten; die Alten aber mussten auf ihren so überaus mangelhaften Tonwerkzeugen häufig allerhand Künsteleien des Ansatzes, des Fingersatzes u. s. w. anwenden, um die vorgeschriebenen Intervalle hervorzubringen. Und diese letztere Manier ist wohl das eigentliche alte Instrumental-Falset. Um dieses durch einige Beispiele zu erläutern, so war es eine Anwendung des Falset, wenn man auf Pfeifen teils durch Treiben und Sinkenlassen des Tons, teils durch mannigfaltig kombinierte Griffe, durch nur halbes Zudecken eines Griffloches, oder auch durch eigentümliche Mundstellung, durch absonderliche Luftführung die natürliche Tonarmut des Instruments zu ergänzen suchte. Auf der Querflöte musste z. B. noch im vorigen Jahrhundert, bevor dieselbe durch das heute geltende System von Klappen verbessert war, von solchen Kunstmitteln stark Gebrauch gemacht werden. Auf dem einfachen Waldhorn kann man die Oktave des eigentlichen, ganz unpraktikablen Grundtons um eine verminderte Quint durch alle Halb- und Ganztöne herabziehen, wobei allerdings nur ein schwacher, gedämpfter und ganz unzureichender Ton gewonnen wird, der aber ehemals genügte, sodass dergleichen Falset-Intervalle z. B. von Beethoven (Horn-Sonate, Op. 17, G, Fis, G, klingt C, H, C, Sextett für Streichquartett und 2 Hörner, Op. 82, chromat. Herabgehen vom erwähnten C bis zum G, im Klange Es bis B) vielfach angewendet werden. Die Skala eines ehemals in jeder Militärmusik vertretenen Bass-Instruments, des mit den Zinken nahe verwandten Serpent, beruhte beinahe vollständig auf künstlicher Herstellung durch den Ansatz des Bläsers, der mit einem guten Gehör begabt sein musste, unter dieser Voraussetzung jedoch durch Treiben und Sinkenlassen eine ganz reine chromatische Tonleiter erzeugen konnte, welche dem Instrumente bei seiner höchst mangelhaften Bauart, der allen Gesetzen der Akustik zuwiderlaufenden Lage der Grifflöcher eigentlich gar nicht eigen war. Bei dem gewöhnlichen Chor-Zinken, dem man doch ehedem alle möglichen Intervalle, Passagen, Triller u. s. w. zumutete, muss ebenfalls die künstliche Behandlung das beste thun, um eine reine vollständige Skala zu geben, und auch auf diesem Tonwerkzeuge kann man, obwohl der Umfang in der Tiefe mit a abschliefst, durch Herunterziehen dieses Tons noch einige

Tonstufen erlangen. Grade auf der Trompete aber ist aus akustischen Gründen, deren Erörterung uns hier zu weit führen würde, mittels falsetistischer Behandlung nichts zu erreichen; der Ton lässt sich zwar stark treiben und ungefähr um einen Viertelston senken, aber ohne dass man auf diese Weise neue, auf dem Instrumente sonst nicht vorhandene Stufen erlangen kann. So erreicht man beispielsweise durch Sinkenlassen des von Natur zu tiefen b die Tonstufe a nicht in brauchbarer Weise, ja man kann auf diesem Wege nicht einmal einem Haupt-Übelstande der einfachen Trompete, dem als fis zu tiefen, als f zu hohen, unreinen 11. Oberton abhelfen, welcher immer auch einem weniger anspruchsvollen Gehör, wenn er nicht ganz vorübergehend auftritt, unerträglich erscheint, so dass man sich billig über die Anspruchslosigkeit unserer Voreltern wundern muss, die sich an dergleichen, in der früheren Musik so häufigen Kanten und Ecken nicht stiefsen. Der Versuch, auf der Trompete in der dritten Oktave vom Grundtone die Lücken zwischen den Naturtönen c e g b c durch Falset ergänzen zu wollen, ist eine akustische Ungeheuerlichkeit. Durch Herabschleifen um einen Halbton erzeugte Stufen klingen bei der Schärfe und Helle, welche den Tönen dieses Instruments eigen ist, um so abscheulicher. Denkbar wäre es, dass Fantini sich zur Herstellung seiner fabelhaften Skala in der dritten Oktave des Stopfens bedient habe, jenes später beim Waldhorn so wunderbar ausgebildeten Hilfsmittels, dessen dem Gedackt bei Orgelpfeifen analoge Wirkung auf mehr oder minder stark ausgeführter unvollständiger Deckung des Rohrs im Schallbecher mit der einen Hand beruht. In diesem Falle aber hätte er sich einer kurzen Trompete bedienen müssen, weil die Länge der sonst üblichen Instrumente in Es, D, C u. s. w. die Erreichung des Schallbechers mit der Hand ausschliefst. Kurze, d. h. durch Zusammenlegen und mehreres Winden des Rohrs kurz geformte Trompeten waren schon im siebzehnten Jahrhundert gebräuchlich und zwar hauptsächlich in Italien. Sie führten den Namen Inventions- oder italienische Trompeten und wurden im achtzehnten Jahrhundert auch in Deutschland bei der Infanterie-Musik verwendet. Schon Praetorius ist mit dieser Bauart des Instruments vertraut, denn er sagt:

„Etliche lassen die Trummeten, gleich einem Posthorn, oder wie eine Schlange zusammengewunden, fertigen, die aber an Resonanz den vorigen nicht gleich sein.“ (Syntagma mus. T. II. Cap. VI.) Unter seinen Abbildungen befindet sich eine derartig konstruierte Trompete. Mit Hilfe des Stopfens lässt sich allerdings in der dritten Oktave vom Grundton zur Not eine chromatische Skala hervorbringen, wenn auch

die gestopften Töne in grellem Gegensatze zu den offenen stehen. Mir erscheint es daher nicht ausgeschlossen, dass Fantini seine Skala auf diese Weise herstellte, wenn auch nirgendwo aus seinem Jahrhundert von der Anwendung des Stopfens bei der Trompete die Rede ist. Endlich wäre noch eine Möglichkeit in Betracht zu ziehen, nämlich, dass er eine tromba da tirarsi angewendet haben könnte. Aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts ist das Vorhandensein dieses nicht uninteressanten Tonwerkzeuges, von dem sich kein Exemplar bis auf unsere Tage erhalten zu haben scheint, nachgewiesen. In dem satyrisch-polemischen Musikanten-Roman „Der musikalische Quacksalber“ (Dresden 1700 erschienen und Johann Kuhnau zugeschrieben) renommiert der Quacksalber Caraffa (S. 82) vor den Stadtpfeifern: „Ja, ich habe mich auch sogar auf Pfeifen exerciret und habe ich in Italien bei mancher opera auf der Trompete mit den vortrefflichsten Castraten, Sopranisten und Altisten concertiret, dass mancher hätte schwören sollen, meine Trompete und die Discante und Alte wären einerlei, so gut und hurtig wusste ich alles zu exprimieren. — Die in der Compagnie sahen einander an, denn sie wussten, dass es nicht angehen könne, absonderlich, wenn er von Altisten redete, deren Stimme er mit der Trompete wollte imitiret haben. da doch solches Instrument in dem Ambitu dieser Stimme gar arm ist, und wo es nicht nach jetziger Invention eingerichtet ist, dass sie sich nach Art der Trombonen ziehen lässet, die wenigsten Tonos hat, es sei denn, dass der Altist nichts anderes, als den Marche gesungen hätte.“ Johann Ernst Altenburg berichtet in seinem 1795 in Halle (bei Jos. Christ. Hendel) erschienenen „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst,“ einer überaus interessanten, höchst fleifsig und gründlich abgefassten Monographie, wie wir sie für alle Orchester-Instrumente aus älterer Zeit brauchen könnten, über die in Frage stehende tromba da tirarsi, oder Zug-Trompete, dass gewöhnlich die Türmer und Kunstpfeifer dieses Instrument zum Abblasen geistlicher Lieder gebrauchen und dass dasselbe einer Alt-Posaune ähnlich sei. Es ist allerdings sehr fraglich, ob dieses Tonwerkzeug schon zur Zeit des Fantini bekannt gewesen sei, mit seiner Hilfe konnte eine chromatische Skala in voller Reinheit gegeben werden, was freilich mit den Bemängelungen der Fantini'schen Skala durch die französischen Trompeter in Widerspruch stehen würde. Ich habe nun alle Möglichkeiten, wie Fantini das Kunststück einer vollständigen Tonleiter in der dritten Oktave seines tonarmen Instruments produciert haben könnte, erörtert, ohne mich bestimmt für die

eine oder andere entscheiden zu können. Nur das eine ist bestimmt, dass mit dem bloſsen Ansatze etwas derartiges nicht geleistet werden kann. Der erwähnte Altenburg, ein Sachkenner ersten Ranges, hält die Sache für so ausgeschlossen, dass er nicht ein Wort darüber verliert, obwohl er die möglichen Intervalle sehr genau abhandelt. Nicht einmal in der vierten Oktave hält er eine Chromatik für möglich, indem er sich dahin ausspricht (a. a. O. p. 71): „Wenn aber einige es wagen, in der zweigestrichenen Clarin-Oktave andre Semitonia, als besagtes fis und ais zu suchen, so heiſst das eine Kunst übertreiben, und fällt daher, sonderlich bei langen Noten, in's Lächerliche und Abgeschmackte. Diese Oktave gebraucht man meistens diatonisch, wiewohl man auch in Ansehung fis und ais chromatisch blasen kann."

Bevor ich mich nun zu dem zu besprechenden Werke wende, ist es zweckmäſsig, über die Stellung, welche sein Verfasser einnahm, einiges voranzuschicken. Von alters her ist ein zweifacher Gebrauch der Trompete zu unterscheiden, ein ritterlich-militärischer und ein profan-bürgerlicher. Da das Heerwesen des Mittelalters auf dem Lehnsverbande ruhte, so standen alle Glieder des Heeres unter einander in vasallitischen Verhältnissen. Auch das Verhältnis der Trompeter, deren wichtige Verrichtungen im Kriege sie von jeher mit einer gewissen Würde umgaben, zu den Herren, in deren Sold und Diensten sie standen, war das von Lehnsträgern geringer Art. Bei der Auflösung des Lehnswesens und dem Übergang in den modernen Staat blieben die Vorrechte und die eigentümliche Sonderstellung, welche sich für diese militärische Klasse gebildet hatten, bestehen und wurden seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zu einer kaiserlich sanktionierten öffentlichrechtlichen dauernden Institution im Deutschen Reiche. Neben dem kriegerischen Gebrauche des Instruments hatten aber diese privilegierten Trompeter im Laufe der Zeit die Verwendung desselben zur Kunstmusik in hohem Grade ausgebildet, sodass bei der Bildung einer selbständigen Instrumentalmusik seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts die Trompeten sogleich als sehr willkommene und nutzbare Glieder im Chore der Instrumente verwendet werden konnten. Andrerseits befand sich von jeher dasselbe Instrument in den Händen von Spielleuten, Gauklern, Türmern und ward von diesen wahrscheinlich ebenso gut behandelt, als von den ritterlichen Trompetern. Gleichwohl standen diese profanen Trompeter in solchem Grade unter dem alten Banne der Unehrlichkeit, welcher Jahrhundertelang den Spielleuten anhaftete, dass noch die Reichs-Polizei-Ordnung von 1548 erklären musste: „Wir setzen, ordnen und wollen, dass die

Leineweber, Barbiere, Schäfer, Müller, Zöllner, Pfeifer, Trommeter, Bader und die deren Eltern, davon sie geboren sind, und ihre Kinder, so sie sich ehrlich und wohl gehalten haben, hinfüro in Zünften, Gaffeln, Ampten und Gilden keineswegs ausgeschlossen, sondern wie andre redliche Handwerker aufgenommen und dazu gezogen werden sollen.“ Schon im fünfzehnten Jahrhundert hatte die wachsende Macht der Städte Veranlassung gegeben, dass Kaiser Sigismund den Reichsstädten das Privileg verlieh, gleich dem Adel Trompeter in ihre Dienste zu nehmen,*) wogegen dieser heftig reagierte, wie nachfolgendes polemisches Gedicht zeigt (abgedr. in Joh. Janssen: Geschichte des deutschen Volkes, B. I. S. 231), darin es heifst:

König Sigmund was der Sinn beraubt,
do er trummet und pfeifen erlaubt
den steten so gemaine;
das hat in pracht (gebracht) gross übermut,
es ghört nach rechter gwonheit gut
den Fürsten zu allaine.

Endlos ist der nach Erteilung kaiserlicher Privilegien an die zu einer „Kameradschaft“ geeinigten „gelernten“ Trompeter entbrannte Kampf mit den gewöhnlichen Musikanten, Türmern u. s. w. über deren Befugnisse, Grenzen und Umfang des Rechts auf Gebrauch der Trompete. Die publicistischen Schriftsteller des 17. Jh. (Limnaeus, Faber, Pufendorf u. a.) enthalten darüber umfassendes Material. Als eine Spezial-Klasse der privilegierten Trompeter hatten sich die Hoftrompeter, die bei den veränderten Verhältnissen weniger dem Kriegs-, als dem Hof-Dienst obzuliegen hatten, herausgebildet. Ihre Verrichtungen waren sehr verschiedener Art, denn sie hatten nicht nur allerhand kleine Dienste, Botengänge, Kurier-Reisen zu besorgen, mussten nicht blofs bei Hofe bei allen Gelegenheiten mit ihrer Trompeterkunst aufwarten, sondern waren auch später, als an den meisten Höfen vollständige Kapellen eingerichtet wurden, soweit sie musikalisch vorgebildet waren, in diesen mitzuwirken verpflichtet.**) Bei vielen älteren Hofkapellen

*) Das Privileg, Trompeter zu halten, erteilte der Kaiser zuerst nur der Stadt Augsburg 1426, während die anderen Reichsstädte nur Türmer haben durften. Später erhielten die Vergünstigung viele Reichsstädte. Sprenger Delineatio Status Imperii. p. 441. Stadt-Trompeter gab es im vorigen Jahrhundert in Nürnberg, Frankfurt a. M., Hamburg, Lübeck u. a. St., die zugleich Kapellmitglieder waren und eine Besoldung von ungefähr 300 Thaler hatten. Altenburg, a. a. O., p. 29.

**) Nach der oben citierten Monographie von Altenburg sind die Verrichtungen der Hoftrompeter folgende: Gesandte zur Audienz einholen, zur Tafel einladen, auf Reisen die Quartiere bestellen, bei der Tafel die Aufsicht über die Diener führen,

findet man die Einrichtung, dass die Trompeter und Pauker eine Organisation aufserhalb des Bestandes der Kapelle haben. (Bekannt sind diese Verhältnisse für Frankreich, vgl. auch die Excerpte aus dem l'estat de la France 1661 von Wasielewski in dies. Zeitschr. Jhg. 1889, S. 125. Unter demselben Namen findet sich die Einrichtung am Turiner Hofe als Scuderia (in Frankreich écurie), vgl. Giulio Roberti: La capella regia di Torino 1515—1870. Turin 1880. S. 26. Desgleichen in Dresden, wo erst 1816 die Trompeten in der Kapelle durch Kammermusiker besetzt wurden. (Siehe M. Fürstenau: Beiträge zur Geschichte der Kgl. sächs. musikal. Kapelle. Dresden 1849.) Was nun unseren Fantini anbetrifft, so dürfte nach dem Mitgeteilten seine Stellung am medicaeischen Hofe ziemlich klar sein, und wenn er sich als trombetta maggiore bezeichnet, so dürfte dies ungefähr mit Ober-Hoftrompeter zu übersetzen sein, da man ihm bei seinem Rufe wohl eine bevorzugte Position unter seinen Kollegen vindicieren darf. Dass Fantini nicht blofs bei Hofe, sondern auch in Kriegsdiensten seine Kunst geübt hat, scheint mir aus dem sogleich anzuführenden Titel seiner Schrift hervorzugehen, sowie aus der genauen Aufführung aller damals bei der Reiterei gebräuchlichen Signale, in Deutschland ehemals „Feldstücke" genannt.

Nach allen diesen Ausführungen, die vielleicht zu lang geraten sind, mir aber geeignet schienen, zum besseren Verständnisse einer so eigenartigen Erscheinung zu dienen, wie sie Fantini und sein Buch darstellt, wende ich mich diesem zu. Sein Titel lautet vollständig:

Modo per Imparare a sonare In gr. 8vo.
Di Tromba
Tanto di Guerra
Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina,
col Cimbalo e ogn' altro istrumento. Aggiuntovi molte sonate,
come Balletti, Brandi, Capricci, Sarabande, Correnti, Passaggi,
e sonate con la Tromba & Organo insieme.
Di Girolamo Fantini
Da Spoleti
Trombetta Maggiore del Sereniss. Gran Duca
di Toscana Ferdinando II.

---

diplomatische Aufträge überbringen, in der Kammermusik mitwirken, auch Nebenämter als Küchen-, Jagd-, Keller-, Forstschreiber, Hoforganisten, Fouriere. (S. 27.) Die Kammer- und Concert-Trompeter bleiben mit dem Tafelblasen verschont, um sich nicht den Ansatz zum Clarinblasen zu verderben, sie tragen auch nicht Livree, wie die andren. (S. 28.)

(Wappen)
In Francofort Per Daniel Vuastch 1638.
Con Licenza de' Superiori.

Vuastch ist wohl als Druckfehler für Vuatsch zu nehmen. Einen Drucker oder Verleger dieses Namens habe ich vergeblich gesucht, die mir zugänglichen Buchdrucker-Lexica führen ihn nicht auf. Welches Frankfurt hier gemeint sei, ist auch zweifelhaft. Vielleicht ist Vuatsch nur der Name des Buchführers oder Kommissionärs, das Werk in Italien gedruckt und einem Frankfurter Buchhändler zum Vertriebe für Deutschland übergeben worden. Das der Berliner Bibliothek entlehnte Werk ist zusammengebunden mit:

Correnti, Gagliarde e Balletti
Diatonici, Trasportati, Parte
Cromatici e Parte Henarmonici,
Con un Balletto a Tre, Passi, e mezi a due & a tre
per sonarsi nel Clavicembalo & altri Stromenti
Del Signor Martino Pesenti cieco a Nativitate
Libro Quarto. Opera decima quinta.
Raccolte d'Alessandro Vincenti.
Dedicata
al Clarissimo Signore & Patron mio osservandissimo
il Signor Claudio Paulini.
Venetia, Allessandro Vincenti 1645.

Die Widmung an den Grofsherzog lautet: Euer Hoheit grofsherzige Freigebigkeit und die unendlichen Verpflichtungen, die ich gegen Euch habe seit den acht Jahren meines Dienstes, haben mich bewogen, ein kleines Zeichen von Erkenntlichkeit und Dankbarkeit meinerseits zu geben, der ich in Hinsicht auf das, was ich einem solchen Fürsten, meinem Herren und Patron schuldig bin, sehr unbedeutend zu sein bekenne: denn seine Gnade war Veranlassung zu dem bischen Mufse, das mir seit drei Jahren bis jetzt zuweilen vergönnt war und im Verein mit Studium und Eifer, soweit möglich, mich hat ein schwaches Werk hervorbringen lassen, gleichwohl nicht unbeschwerlich, darin ich die Trompetenkunst von ihren ersten Anfängen bis zu jener äufsersten Vollendung. die unerhört war vor unseren Zeiten, abhandle, indem ich jedwede Handhabung derselben nicht nur in kriegerischer Beziehung lehre, sondern auch jede andere irgendmögliche Leistung, die der Trompete zukommt. So bitte ich denn Eure Hoheit, diese meine unvollkommene Arbeit in Euren Schutz zu nehmen, wie ich sie gebe und widme zur Bezeugung meiner auf-

richtigen Verehrung. Keinem sonst als Eurer Hoheit konnte und durfte ich solch' ein Werk überreichen, einmal, weil es meine Pflicht und Schuldigkeit erheischte, dem die Frucht zu opfern, der sie hatte erwachsen lassen, sodann, weil die erblühte Vollendung der Trompeterkunst keinem anderen gebührte, als dem Beherrscher der Völker, die schon so vieler Künste Erfinder waren. Und indem ich mich nun zum Schlusse mit aller schuldigen Hochachtung vor Euch beuge, erbitte ich für Euch vom Himmel die Erfüllung eines jeden Eurer Wünsche. Gegeben am 20. April 1638.

Ich meine, diese Widmung spricht gleichmäfsig für den Bildungsgrad, wie für den Charakter des Dedikanten und kontrastiert angenehm mit den servilen Ergüssen, wie sie deutsche Musiker in jener Zeit beliebten.

Die textlichen Erläuterungen des Verfassers zu seinen Tabellen, Beispielen und Übungsstücken lassen sich nicht übergehen. Das, was ihnen an Ausführlichkeit fehlt, wird durch interessante Streiflichter, welche daraus auf den damaligen Geschmack und die Auffassung gewisser musikalischer Punkte fallen, ersetzt. So lohnt es sich, aus dem Abschnitte L'autore ai lettori eine Stelle wiederzugeben, die, wie man zugeben wird, dem Übersetzer und Erklärer eine harte Nuss zu knacken giebt. Havendo mandato alle stampe questo mio debil volume per benefizio di chi professa ò volesse professare di sonar di tromba: non più in aria come già si solea, ma col vero fondamento come gli altri strumenti perfetti, benchè la Tromba non abbi che le sue note naturali, come si vede nel principio di quest' opera, perche a voler comporre sopra a dette note e lasciar l'altre, no si e possuto far maggiore sforzo, e però è bisognato obbligarsi con le già dichiarate, che da per loro apportano poca vaghezza: si come anco molti bassi non si sono diminuiti, perche è necessario per reggere tale strumento d'assai armonia. Graditelo con ogni affetto etc. Nachdem ich dies mein geringes Werk zum Vorteil aller, die sich damit abgeben oder abzugeben gesonnen sein würden, Trompete zu spielen, dem Druck übergeben habe: (nun beginnt eine Riesen-Satz-Verschachtelung) Trompete zu blasen, nicht mehr im Freien (ohne Begleitung heifst das, eigentlich in die Luft hinein), wie es bisher üblich war, sondern mit einer wirklichen Begleitung (Fundament des Basso continuo), wie die übrigen vollkommenen Instrumente, wenngleich die Trompete nur ihre natürlichen Noten hat, wie man am Beginne dieses Werkes (aus der dort befindlichen Tabelle) ersehen kann, denn will man (in der Höhe) über besagte Noten hinaus komponieren und die anderen

(die tieferen Töne) aufser acht lassen, so ist das ohne zu grofse (maggiore sforzo) Anstrengung nicht möglich (non poter far, nicht umhin können), und deshalb muss man sich auf die schon angeführten beschränken, welche an und für sich wenig Reiz an sich tragen (die vierte Oktave vom Grundton ab enthält von Natur eine diatonische Skala mit einigen chromatischen Erhöhungen (fis, gis, ais), die fünfte eine vollständige chromatische Skala; die vierte Oktave aber liegt schon so hoch, meint Fantini, dass, wenn man für das Instrument erst von dieser Lage ab schreiben wollte, die Anstrengung zu grofs sein würde; die darunter liegenden zerstreuten Intervalle aber eignen sich nicht recht zur Bildung einer Melodie, bieten wenig melodischen Reiz): wie denn auch viele Bässe nicht verändert worden sind (diminuiti) (wir würden ungefähr sagen: wie denn auch in der Begleitung wenig harmonische Modulationen vorkommen), weil es, um mit einem solchen Instrumente fertig zu werden, vieler Übereinstimmung bedarf. (Das soll wohl heifsen: viel Nachgeben seitens der Begleitung, weil auf der Trompete nicht alles so rasch und leicht herauszubringen ist, daher, um die Übereinstimmung [armonia] zwischen Solostimme und Begleitung zu wahren, die Harmonisierung einfach gehalten ist.) Auch die „Avvertimenti per quelli che volessero imparare a sonar di Tromba Musicalmente in concerto di voci o altro" bieten einige interessante Punkte, weshalb ich sie gleich in Übersetzung wiedergebe.

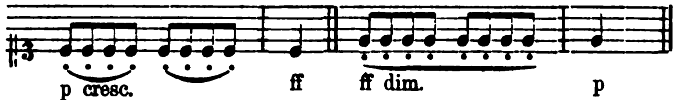
„Die Spieler dieses Instruments müssen mit Zungenschlag (lingua puntata) blasen, weil das Blasen mit dem Atem allein keinen vollkommenen Ton bildet (non forma voce perfetta. Die Bemerkung ist sehr richtig, indem wirklich zur Tonbildung die Mitwirkung der Zunge unerlässlich ist, welche, sich vorschiebend, gleichsam ein ta aussprechen will; andernfalls wäre der Ton matt und unvollkommen, wogegen eine derartige Intonation z. B. beim Waldhorn den Klangcharakter verderben würde). Man beachte, dass, wenn in den folgenden Sonaten punktierte Noten vorkommen, man sich des Punktes bedienen muss, um Atem zu holen nach Gelegenheit und Veranlagung des Spielers. (Diese Regel ist vom heutigen Standpunkte sehr anfechtbar, da ihre Befolgung ja eine durchaus zerrissene und zerhackte Phrasierung ergeben müsste. Wenn der Bläser auch nicht, wie der Sänger, beim Atemholen an den Text, Sinn und Zusammenhang der Worte, gebunden ist, welcher beim Gesange natürlich in erster Linie mafsgebend sein muss, so hat er doch zum Atmen vor allem die rhythmischen Einschnitte, Caesuren, zu benützen und darf nie aufser im äufsersten Notfalle durch Lücken störend in die musikalische

Gliederung eingreifen.) Und kommt der Doppelschlag vor, so ist er mit gestofsener Zunge zu schlagen (E trovando il Groppo (♯), si deve battere con lingua puntata; unter Groppo, Knoten, versteht man später eine mordentartige Satzmanier aus vier geschwinden Noten von gleicher Geltung, von denen die erste und dritte auf derselben, die zweite und vierte auf der nächsthöheren und tieferen Stufe stehen, z. B.



Fantini scheint jedoch hier das zu meinen, was wir mit dem Gesamtnamen Doppelschlag bezeichnen, worunter sich mehrere verwandte Spielmanieren begreifen lassen. Als Zeichen dafür ist, vielleicht in Ermangelung anderer Typen, das Kreuz gebraucht. Die Anweisung, einen solchen Doppelschlag abgestofsen, con lingua puntata, auszuführen, steht mit der heute geltenden Kunstregel in entschiedenem Widerspruch.) Der Triller jedoch wird mit vollem Atem (a forza di petto, eigentlich aus voller Brust) gemacht und mit der Kehle geschlagen (battuto con la gola. Die Regel gilt heute noch. „Der Triller auf den Posaunen wird, wie bei denen Waldhörnern und Trompeten mit dem Kinn gemacht" sagt Majer in seinem „Neu eröffneten theoretisch-practischen Musik-Saal" (Nürnberg 1741, 2. Aufl., die erste 1732 durch eine hausbackene Ode von Mattheson empfohlen und eingeführt). Eigentlich werden Triller auf den Naturtönen der Blechinstrumente weder mit dem „Kinn" noch mit der „Kehle" gemacht, sondern durch eine vibrierende Thätigkeit der Lippen-Muskulatur hervorgebracht, wobei allerdings Kinn und Kehle mitbewegt werden nebst anderen angrenzenden Partien. Dies gilt nur für die erwähnten Triller, sogen. Naturtriller, wogegen eine Änderung der Lippenstellung nicht erforderlich ist, wenn der Hilfston des Trillers durch eine die Rohrlänge ändernde mechanische Einrichtung (Zug an der Posaune, Ventil an modernen Instrumenten, Klappe bei den Klappentrompeten, Ophicleïden u. s. w., Griffloch auf den Zinken) erzeugt wird); e si forma in tutte le note di detto strumento. (Doch wohl nur auf denen, die in kleinen oder grofsen Sekundenschritten nebeneinander liegen, es müsste denn sein, dass Fantini unter Triller auch die rasche fortgesetzte Aufeinanderfolge zweier in weiteren Intervallen als Sekunden von einander abliegender Töne versteht, was wohl möglich, aber nicht eben wahrscheinlich wäre.) Es werden einige Noten vorkommen, die am Anfange des Werkes nicht angeführt sind (in der Tabelle) und die, will man sich auf ihnen aufhalten, zwar unvollkommen sind, wenn sie aber rasch vorübergehen, wohl gebraucht werden können. Auch muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass, wenn Noten von Wert

vorkommen, d. h. von ein, zwei, vier Takten Dauer (battute, oder Vierteln, Taktschlägen), sie nach Art des Gesanges (in modo cantabile) ausgehalten werden müssen, indem man den Ton leise angiebt (con mettere la voce piano) und ihn darauf anschwellen lässt bis zur Hälfte des Wertes der Note und auf der anderen Hälfte abschwellen lässt bis zum Ende des Taktes, sodass man ihn kaum noch hört, und wenn man es derartig ausführt, wird sich eine vollkommene Harmonie ergeben. (Auch mit dieser Vorschrift würde der Künstler heute Anstofs erregen, wo man keineswegs ohne besondere Vorzeichnung oder sonst eine genügende Rechtfertigung auf allen längeren Noten crescendi und decrescendi anzubringen pflegt, sondern lange Noten in der Regel in der vorgeschriebenen oder vorausgegangenen dynamischen Abstufung fest und ohne Veränderung der Klangstärke aushält, aufser dass naturgemäfs, namentlich bei gar langen Noten, die gesungen oder geblasen werden, die Klangstärke gewöhnlich etwas nachlassen wird, weil der Atem nicht immer ausreicht, wenigstens nicht im ff, f und mf.) Und wenn am Anfange des Buches unter die Note Cesolfaut (c) do gedruckt ist, so muss es in dieser Weise stehen, weil die Trompete weder du noch ut bildet: deswegen müssen sie geflohen werden, wie es der vollkommene Sänger thut, der weder auf u, noch auf i Läufe bildet; und auch bei den Feldstücken (toccate di Guerra) kommen Worte vor, wie da ton della, atta non tano, atta vallo, das will besagen buttasella (Signal zum Satteln), a cavalcare („fertig zum Reiten"), a cavallo („aufsitzen"), und il tiuta will sagen tutti; sie sind in dieser Art aufgezeichnet, weil sie sich mit der Trompete so besser aussprechen und sich leichter wiedergeben, wenn man sie mit der Zunge stöfst, denn das ist die wahre Art zu blasen." Die letzte Bemerkung zeigt, dass man schon im 17. Jahrh. in Italien mit der richtigen Art des Ansatzes vollständig vertraut war, dass es also eine ungerechtfertigte Praetention der deutschen gelernten Feldtrompeter gewesen sein muss, wenn dieselben behaupteten, allein sie besäfsen die wahre Kunst, das Instrument richtig zu behandeln, wie denn noch Altenburg in seiner weiter oben citierten Monographie (S. 92) aufstellt, Zunge (Zungenschlag) und Haue, die zur Ausschmückung des Feldstück- und Prinzipalblasens dienenden Spielmanieren seien ein Vorzug der deutschen Trompeter, während doch Fantini sehr nachdrücklich die lingua puntata, das punteggiare betont. Was die eben genannte „Haue" anbetrifft, so ist sie nichts als ein sehr überflüssiger Begriff, denn ihre beiden Arten, die überschlagende

und die schwebende 

bieten an sich gar nichts von der gewöhnlichen Behandlung des Instruments Abweichendes. Wir sind nun aber einmal in ein wenig erfreuliches Gebiet gelangt, nämlich das der musikalischen Perrücken und Zöpfe und können, um die letztaufgeführte längere Stelle aus Fantini zu kommentieren, leider nicht umhin, diesen vergilbten und verstaubten Requisiten aus der musikalischen Raritätenkammer einige Blicke zu schenken. Die beiden Raritäten, um die es sich handelt und die Fantini sehr unnützerweise in Vergleich stellt, sind einander würdig; es ist erstens die Solmisation und zweitens die Silben-Geheimthuerei bei gewissen Blasinstrumenten. Es liegt hier die komische Auffassung zu Grunde, dass man zur Tonbildung bei Blasinstrumenten ebenso wie beim Gesange bestimmter Silben bedürfe, dass man in ein Blasinstrument förmlich hineinspreche. Fantini spricht dies direkt aus, wenn er meint, dass die von ihm aufgeführten Silben und Worte (datondella, attavallo) „sich mit der Trompete aussprechen“ lassen, ferner dass die Silben du und ut, weil sie sich auf seinem Instrumente nicht bilden liefsen, „geflohen“ werden müssten. Das Kapitel der Mutation bei der aretinischen Solmisation, die entsetzlich verwickelte Pedanterie, welcher die Idee zu Grunde lag, dass immer der Halbtonschritt durch die Silben mi-fa bezeichnet werden müsse, gehört wohl zu den ödesten und unfruchtbarsten der gesamten Musikforschung; wenig nach giebt ihm die Geschichte der Solmisation überhaupt mit ihren Ablegern, der Waelrant'schen Bobisation, der Graun'schen Damenisation u. s. w., die sich, nachdem durch die glückliche Erfindung der siebenten Silbe si das Mutieren überflüssig geworden, nachdem weiter die alten auf den Ton fixierten Silben nur noch die Bedeutung als Text zum Vokalisieren bewahrt hatten, sich bis in unsere Zeit in den Streitigkeiten der Gesanglehrer über die zur Tonbildung tauglichsten Silben und Vokale, ob e, ob u, ob a oder la, fortspinnt. Und an dieses Kapitel reiht sich, auch wenig erquicklich, die Lehre von dem Silbenkram zur Formation des Ansatzes auf den Flöten, Zinken, Trompeten u. s. f. Vom alten Agricola mit seinem Lehr-Verslein: „Die zunge musst du bewegen und in deinem munde regen auf ein jitzlich insonderheit wie folgend im Exempel steht. Wiltu dass dein Pfeifen besteh, Lern wohl das diridiride“ etc., vom Venetianer Ganassi bis zu Quantz und weiter von Fantini bis zu Altenburg spielen diese Ansatz-Silben eine Hauptrolle, und der letzterwähnte

glaubt der Welt ein unschätzbares Geheimnis zu verraten, indem er (in seiner mehrerwähnten Trompeter- und Pauker-Kunst, p. 92) pathetisch erklärt: „Ich trage kein Bedenken, das Geheimnis zu entdecken, da ich weifs, dass es niemandem zum Nachteil gereichen wird.“ Es besteht aus den Silben ritiriton oder kitikiton bei der einfachen Zunge, bei der doppelten wird noch die Silbe ti vorgesetzt, also tikitikiton, tiritiriton. Da es sich von selbst versteht, dass man, ein Blasinstrument am Munde, also mit geschlossenen Lippen, nicht sprechen kann, und, selbst wenn dies möglich wäre, niemand etwas davon hören könnte, so frägt man unwillkürlich nach der Bedeutung jener Silben und Worte, welche bei Blasinstrumenten angewendet werden sollen. Die Antwort ist: dass von diesen Silben nur der Anfangsvokal oder Anfangskonsonant Sinn und Bedeutung hat, indem er eine gewisse Stellung der Zunge oder der Kehle bedingt, die grade zur richtigen Intonierung des betreffenden Instrumentes erforderlich ist; alles andere läuft dabei auf Illusion hinaus, wenn man nicht den hinzugefügten Lauten eine mnemotechnische Bedeutung beilegen will. Sei es nun, dass man der Zunge die Lage giebt, als wolle man ein t oder d aussprechen, wie es bei Trompeten, Posaunen, Zinken, Flöten der Fall sein muss, oder aber aus dem Gaumen heraus gleichsam ein a hervorbringen will, wie es die Natur des Waldhorns bedingt, oder endlich die Zunge gewisse vibrierende Bewegungen oder Stöfse nach vorn ausführen lässt, wie zur Erzeugung der Zungenschläge oder Staccati auf allen genannten Instrumenten erforderlich ist, niemals handelt es sich um ein wirkliches Aussprechen ganzer Silben oder gar Worte, denn dies ist eine Unmöglichkeit bei festgeschlossenem Munde. Die vielen sinnlosen Texte, welche Fantini in seinen Beispielen und Übungen unter die Noten drucken lässt (wie teghedatanta, lera liru li, tiri tiri di, teghe teghe di, tate tata tita ta, lale, rala lala la, lade rade ra u. s. w., in infinitum des höheren Blödsinns), sind ebenso zwecklos, als die von Altenburg schnöde verratenen Geheim-Silben der deutschen Trompeter-Kameradschaft, ja, soweit sie mit anderen Konsonanten als t und d beginnen, ganz unsinnig, weil sich der Ton des Instruments nur mit der zur Aussprache der genannten erforderlichen Zungenstellung bildet und z. B. die für das r notwendige Zungenvibration ein abscheuliches Schwirren des Tons ergiebt. Das einzige Moment von Bedeutung ist die natürliche Veranlagung, und wem diese mangelt, der ist trotz allen erwähnten Zauberformeln aufser stande, sich den richtigen Ansatz anzueignen. Doch nun genug von diesem, auch heute noch vielfach spukenden Musikanten-Aberglauben aus alter Zeit!

Es folgt nun eine Übersicht des Inhaltes von Fantini's Werk:

Aufzählung der natürlichen Intervalle, wobei auffällt, dass beim dreigestr. c, wo die chromatische Reihe beginnt, abgebrochen wird, dass das zweigestr. fis, gis und h, von denen das erste und letzte ganz brauchbar sind, nicht angegeben werden, und das eingestr. b, ein ganz guter, nur ein wenig zu tiefer, doch leicht auszugleichender Ton, fehlt. Es ist hier der Eigentümlichkeit zu erwähnen, dass sich zur Bezeichnung der am meisten angewendeten Töne der Trompete, eigentlich nur der zum Prinzipalblasen (Signalblasen) verwendeten gewisse Namen gebildet haben, welche auch im mehrstimmigen Trompeten-Satze zur Bezeichnung der einzelnen Stimmen Anwendung gefunden haben. Da die Namen nicht überall die gleichen sind und ihre Anwendung mitunter zu Verwechslungen geführt hat, möge hier eine vollständige Übersicht derselben folgen:

A. Bei Fantini heißt der Grundton sotto Basso, dessen Oktav Basso, das g Vurgano (könnte auch ein Druckfehler sein, da sich sonst nur die Schreibart Vulgano oder Volgano findet), das $\bar{c}$ Striano, das $\bar{e}$ Toccata, das $\bar{g}$ Quinta.

B. In der alten deutschen Trompeterkunst finden sich die Benennungen: C Flattergrob (Fladdergrob), c Grobstimme, g Faulstimme, die Töne zwischen $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ heißen zusammen Prinzipal, von $\bar{\bar{c}}$ beginnt das Clarin-Register. Etwas abweichend hiervon findet sich für $\bar{c}$ der Ausdruck Mittelstimme, für $\bar{e}$ Prinzipalstimme (J. G. Walther, Musik. Lexikon. Leipzig 1732).

C. Im mehrstimmigen Trompetensatze kommen folgende Bezeichnungen vor: Die erste (oberste) Stimme heißt immer Clarino, die zweite entweder auch Clarino, oder (namentlich in älterer Zeit, so bei Monteverdi im Orfeo, Anfangs-Toccata) Quinta, die dritte und vierte Alto und Basso (so im Orfeo des Monteverdi an bezeichneter Stelle), gewöhnlicher ist für die dritte Stimme die Bezeichnung Prinzipal, die vierte Stimme, welche in Ermangelung der Pauken deren Töne übernimmt, heißt zuweilen Toccato (Touquet). In der mehrerwähnten Toccata aus dem Orfeo heißt die fünfte, auf dem kleinen g stehende Stimme Vulgano. Altenburg macht sich über die deutschen Namen Flattergrob u. s. w., deren Vorkommen in der Praxis er bestreitet, lustig und kennt nur: Clarini (1. und 2. Stimme), Prinzipal (3. St.) und Bass (Toccato).

Bei der Erklärung dieser zum Teil sonderbaren Namen kommen wir zuweilen über bloße Vermutungen wenig hinaus. Flattergrob (der

Ton steht nicht so fest, flattert hin und her), Grob- und Faulstimme sind an sich klar, die Etymologie führt uns auf ihren Toncharakter; Prinzipal gleich vox principalis, Hauptstimme, bietet keine Schwierigkeit. Über Clarino mit einem ganzen Heer ähnlich lautender und verwandter Benennungen liefse sich eine ganze Broschüre schreiben, nur soweit diese Ausdrücke in musikalischer Beziehung vorkommen. Der Kernpunkt ist, dass das Wort von clarus, hell, klar, herkommt und in der Regel eine hohe Stimme bedeutet. Ich beschränke mich, das wiederzugeben, was Altenburg (a. a. O., p. 94) zur Erklärung von Clarino sagt: „In den älteren Zeiten wurde die Trompete, von welcher hier die Rede ist, des hohen und hellen Klanges wegen auf lateinisch Clario, Claro oder Clarusius genannt, welches die Franzosen durch clairon, die Italiener durch clarino übersetzten. Eigentlich ist es eine kürzere und enger gewundene Trompete, als die gewöhnliche und heifst bei den Engländern Clarion. (Du Cange aus Wilh. Malm. l. IV. histor. Angl. de anno 1101.) Wir verstehen unter Clarin oder unter einer Clarinstimme ungefähr das, was unter den Singstimmen der Discant ist; nämlich eine gewisse Melodie, welche gröfstenteils in der zweigestrichenen Oktave, mithin hoch und hell geblasen wird.“ Toccato (toccare, schlagen) als Ersatz der Pauken ist in seiner Entstehung und Bedeutung klar. Volgano (vielleicht von volgere als Wendepunkt, von dem die eigentlichen, dem Charakter des Instruments entsprechenden Intervalle anfangen?) und Striano (stria bedeutet eine Hohlkehle) bleiben in ihrer Etymologie dunkel.

Auf die Ambitus-Tabelle folgen: 15 Toccate (darunter sind hier kurze Übungen zur Bildung des Ansatzes gemeint). Modo di battere la lingua puntata in diversi modi. Signale. (Feldstücke. Dieselben bieten wohl ein militärisches, aber eigentlich kein musikalisches Interesse. Sie sind in mehreren Lexicis, so z. B. im Koch-Dommer aufgeführt, auch in der Monographie Altenburg's und bei G. Kastner Manuel de Musique militaire vollständig mit den Noten wiedergegeben. Hier dürfen sie wohl übergangen werden.) Sonate per salire dal Basso al Soprano. Entrata imperiale per sonare in concerto. Seconda imperiale. Prima chiamata da capriccio. Noch 5 chiamate Prima ricercata di Soprano. Noch 11 Ricercate. Balletto detto il Velzer. Balletto della Spada. B. Lunati. B. Strasoldo. B. Oddi. B. Passi. B. l'Incontri. B. Gisilieri. B. Petrucci. B. Altonito. B. Bedoin. B. Angioli. Martelli. Alfani. Squilletti. Zambeccari. Scorno. Porroni. Panciatichi, il Soldani, il Bagliani. Brando detto il Pietra, Brando detto il Bucellai. Balletto detto il Mont'Auro. Brando il Bianchi. Balletto il

Gavotti. Balletto il Cavalca. Brando l'Albizi. Salterello detto del Naldi. Brando detto del Bufato. Sarabanda detta del Zezzi. Aria detta la Truxes (soll wohl Truchsess bedeuten). Capriccio detto del Suares. Capriccio il Visconti. C. il Caleppi. C. il Carducci. Capriccio detto del Gondi. Corrente detta la Schiuchinelli. Corrente del Bonarelli. Corrente del Guerini. C. la Pandolfini. C. la Meaza. C. detta del Carlotti. C. del Dovara. C. detta del Vique. Corrente detta la Volgestain (ob hier Wolkenstein gemeint ist und eine Beziehung zu Oswald von Wolkenstein, dem letzten der Minnedichter und durch seine Abenteuer, Reisen und sagenhaften Erlebnisse weit und breit bekannt gewordenen tirolischen Edlen obwaltet?) C. del Nobile; del Labbia, del Derchia, del Rondinelli, dell'Elce, del Cioli, del Causachi (etwa Kosacken?), del Bentivogli, del Riccardi, C. la Gherardesca, C. detta dello Staccoli, C. del Mont' Albi. Sonata detta la Verliche (etwa die gefährliche?), Sonata dell' Arciuboldo, S. del Capponi, S. del Bardi, S. della Stufa (stufa Ofen, auch Badstube), S. dell' Antinori, S. del Malespina, S. del Panicarola, S. dello Staffa, S. la Rinuccini, S. del Monte, Sonata a 2 Trombe detta del Corsi. S. a 2 Trombe detta del Corsini. S. a 2 Trbe. la Ricasoli. S. a 2 Trbe. la Piccolomini. S. a 2 Trbe. la Castaldi. S. a 2 Trbe. la Guicciardini. Sonata di risposto (mit Echo) detta la Salviati. Gagliarda Strozzi. Gagliarda a 2 Trbe. Coppoli. Gagliarda a 2 Trbe. Gherardini. Sonata Saracinelli. Sonata Adimari. S. Morone. Esercizio di Passaggi detto il Maffei. Sonata Vitelli. Sonata detta del Nero. Prima Sonata di Trba. et Organo insieme detta del Colloreto. Sonata Gonzaga. Sonata Niccolini.

Die verschiedenen Tanzformen, welche vorkommen, dürfen wohl als bekannt gelten, auch die Bedeutung der Formen, welche unter den Namen Sonate, Toccata, Ricercata, Capriccio erscheinen, für jene Zeit stehen musikgeschichtlich fest. Dagegen dürfte als bisher wohl unbekannte Tanzform der Brando anzureihen sein, der, wie mir scheint, einen Schwerter-Tanz bedeutet, also eine spezifisch kriegerische Tanz-Art. (Brando, Schwert, Degen von brandire, schwingen, schwenken.) In dem hier von Fantini gesammelten Stoffe sind übrigens die Unterschiede in Form und Charakter der einzelnen Stücke mehr nur den Namen nach vorhanden, abgesehen etwa von gewissen Tanzformen, wo eine besondere Eigenart hervortritt. Die Toccaten sind nichts als kurze Etüden, und die Sonaten, Ricercaten und Capriccio's stellen nur eine farb- und formlose Masse dürftiger Sätze vor. Unter Entrata ist eine Fanfare zu verstehen, welche, wie die von Fantini mitgeteilte, die Bestimmung haben kann, zur Eröffnung eines Konzerts vorgetragen

zu werden, wahrscheinlich wenn die vornehme Gesellschaft in den Konzert-Saal eintritt. Der Name Sonata ist übrigens auch bloſsen Übungsstücken gegeben. Der Stoff, den Fantini in seinem Werke zusammengetragen hat, ist jedenfalls sehr verschiedenartiger Herkunft. Dass ein Teil der Stücke von ihm selbst komponiert sein mag, ist wahrscheinlich, doch stammt das meiste entschieden von anderen Komponisten her oder gehört einer Art volkstümlicher Musik an, die sich, vielleicht nicht einmal immer aufgezeichnet, traditionell fortgepflanzt hatte. Manches mag auch für andere Instrumente, Laute, Clavier u. s. w., geschrieben und von F. für sein Instrument arrangiert sein. Möglich wäre es, dass die so vielen Stücken beigefügten Personennamen teilweise die derjenigen sind, welchen das betreffende Stück gewidmet ist. Doch trifft dies sicher nur bei einem Teil der Piecen zu, wogegen häufig der Name dem Komponisten angehören mag, oder sich auf einen untergelegten, bekannten, aber nicht mitabgedruckten Text bezieht, oder endlich, wie es bei der jetzigen Tanzmusik noch üblich ist, einer bekannten oder berühmten Persönlichkeit angehört, welche dem Stücke als Empfehlung dienen soll. Man kann nicht eben behaupten, dass die Musik aus F.'s Werk sehr mitteilenswert sei, denn das Übungsmaterial bietet als bedingt durch die Natur des Instruments und seine eigentümliche Tonreihe nichts Besonderes, und die Tänze, Arien, Balletti, Sonaten u. s. w. tragen Form und Gepräge ihrer Zeit und zeichnen sich, soweit sie mit Begleitung versehen sind, nicht gerade durch einen sehr fliefsenden und interessanten Basso continuo aus. Was jedoch einiges davon der Wiedergabe wert erscheinen lässt, das ist die Melodiebildung, die sich zuweilen in auffallender Weise der modernen nähert, eine Anzahl Anklänge an heute beliebte Wendungen enthält und durch ihre Frische und Munterkeit oft aus dem Rahmen der damaligen steifen und fremdartig trockenen Art und Weise heraustritt. In technischer Hinsicht ist der Ambitus der Trompete auf's vollständigste ausgenützt, und wohl niemals später sind die Anforderungen, welche Fantini an die Leistungsfähigkeit der einfachen Trompete stellt, überboten worden. So ist es z. B. ein gradezu keckes Verlangen, wenn folgender Triller vorgeschrieben wird:



Wunderliche Stellen kommen vor, nicht nur hinsichtlich der der Trompete zugemuteten Intervalle, sondern auch in harmonischer Beziehung. So z. B.

Esercizio di passaggi:



Vielleicht soll hier das unmögliche a auf dem darüber liegenden zu tiefen b ausgeführt werden. Fantini aber führt merkwürdigerweise dieses Intervall weder in der Tabelle an, noch bedient er sich desselben irgendwo, obwohl es sehr gut anspricht und sich leicht durch Treiben rein stimmen lässt.

Beachtenswert ist auch die Stelle:

Gagliarda a 2 Trombe detta del Coppoli.







Ebenso die Stelle:



Die nachfolgend mitgeteilten Stücke sind mit Rücksicht auf die oben erörterte, für jene Zeit ungemein fliefsende Melodiebildung ausgewählt. Bei dem Balletto detto del Velzer liegt es wohl sehr nahe, an den von Deutschland importierten Walzer zu denken, eine zweite Konjektur wäre Pfälzer.





IIda parte.





III. parte.





*) Im Originaldrucke sind alle Noten mit Fahnen getrennt geschrieben. Die Bindebogen sind vorgeschrieben, jedoch in dieser Form ⏝⏝.

Corrente detta la Volgestain (Oswald v. Wolkenstein?).



Saltarello detto del Naldi.



Corrente detta del Riccardi.





Das Stück nimmt sich, modern harmonisiert, wie ein gemütlicher bäuerischer Ländler aus der Gegenwart aus.

Fantini ist wohl hauptsächlich das Verdienst zuzuschreiben, die Technik und Ausdrucksfähigkeit seines Instruments auf den höchsten Grad gebracht zu haben. Es will dies für seine Zeit viel bedeuten, denn fasst man den damaligen Zustand der Instumentalmusik in's Auge, so stehen, abgesehen etwa von Klavier, Orgel, Laute und von Blasinstrumenten Cornett und Posaune, alle übrigen Tonwerkzeuge weit an Technik hinter der tonarmen und so ungemein schwierig zu beherrschenden Trompete zurück. Die Ausbildung der Violine zur Beherrscherin aller Instrumente beginnt eben in der Zeit, wo die einfache Trompete die Höhe ihrer Entwickelung erreicht hatte. Hierzu aber bei einem so wichtigen und unentbehrlichen Tonwerkzeuge das meiste beigetragen zu haben, darin beruht Fantini's musikgeschichtliche Bedeutung.

Mitteilungen.

* Die Vereinigung zur Beförderung der Tonkunst und für niederländische Musikgeschichte in Amsterdam hat in ihrer 16. Publikation „Vier en twentig Liederen uit de 15. en 16. eeuw met geestelijken en wereldlijken Tekst voor eene Zangstem met Klavierbegeleiding bewerkt door *J. C. M. van Riemsdijk*" herausgegeben (Amsterdam. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. hoch 4°. VIII u. 43 S. Pr. 2,50 M.) Herr van Riemsdijk ist ein guter Musiker und hat sich der schwierigen Aufgabe mit grofsem Geschick entledigt. Er hat den allein richtigen Weg gewählt und den Text richtig deklamiert, welchem sich der Wert der Noten sinngemäfs anschliefst. Wir erhalten dadurch eine fliefsende und angenehm klingende Melodie, die dem Originale in allen seinen Teilen entspricht. Zu Nr. 6 giebt er zwei Lesarten. Die zweite halten wir für die richtigere. Der Schlüsselwechsel im Originale ist eine ganz gewöhnliche Erscheinung in der alten Notierung. Fraglich könnte nur der verminderte Quintenschritt im 3. Takt sein, der vielleicht durch b — f vermieden werden könnte. Unter den 12 weltlichen Liedern ist das von den alten Meistern besonders bevorzugte Lied: „Tandernaken op den Ryn" (Nr. 21) von Herrn van Riemsdijk ganz besonders glücklich wiedergegeben und Melodie wie Begleitung sind wie aus einem Guss. Die Begleitungen des Herrn Herausgebers zeichnen sich meistenteils durch grofse Einfachheit und Nachahmung des alten Tonsatzes aus, ein Vorzug, der den meisten ähnlichen Sammlungen abgeht.

* Die kleine pikant geschriebene musikalische Studie „Wandernde Melodien" von *Wilh. Tappert*, ist in Leipzig 1890 im Verlage von List & Francke in 2. vermehrter und verbesserter Auflage erschienen. (8°. 95 S. Pr. 2,40 M.) Herr Tappert ist ein vorzüglicher Sammler und Beobachter und die kleine Schrift stellt sein Talent ins hellste Licht. Schade, dass er den feuilletonistisch witzelnden Zeitungsstil dabei verwendet.

* Herr *Emil Krause* veröffentlicht in der Musikzeitung „Die Sängerhalle", Leipzig bei Siegel, von Nr. 36, 1889 bis in den Mai von 1890 einen in Hamburg öffentlich gehaltenen Vortrag über „die Entstehung und Entwickelung der modernen Oper". Derselbe umfasst mit grofser Belesenheit alles was über das Thema nur irgend bekannt ist und flicht kurze Urteile ein, die sich dann für die neueste Zeit zu ausführlicheren Charakteristiken der einzelnen Komponisten gestalten.

* Herr Dr. *E. Bohn* in Breslau teilt uns mit, dass sich der auf Seite 79 der Monatshefte mitgeteilte sechsstimmige Satz „Barachem (Barachim) Ezachai" auch in dem Druckwerk „Musikalischer Zeitvertreiber" von 1609 unter Nr. 27 befindet. Der Satz weicht im Drucke vielfach ab, die Melodie dagegen stimmt fast durchgängig überein. Noch sei auf eine Erinnerung des Herrn Tappert hin erwähnt, dass die auf Seite 74 und 75 benützten „y" eigentlich „ij" sein sollen. Dass dies Zeichen eine Wiederholung des Textes bedeutet, wird wohl einem jeden bekannt sein.

* Im Matrikelbuch der Universität zu Leipzig ist im Jahre 1482 (fol. 146) ein „*Henricus finck de Bamberga*" eingezeichnet und dahinter mit kleinerer Schrift hinzugefügt „bonus cantor". Dies Dokument ist sehr bestechend darunter den berühmten Heinrich Fink zu vermuten, denn die Zeit passt zu seinem Lebensalter vollständig. Wenn er 1482 etwa 20 Jahre alt war und um 1519 starb, so macht dies ein Alter von ungefähr 57 Jahren. Auffallend ist nur die Geburtsstadt Bamberg, da die jüngere Zweigfamilie in Sachsen ansässig war, doch wäre dies noch

kein triftiger Grund die Notiz ganz von der Hand zu weisen. Die Leipziger Matrikelbücher bergen überhaupt manchen Schatz, der noch der Entdeckung harrt. Leider sind die Einrichtungen auf den beiden Leipziger Bibliotheken: Stadt- u. Universitäts-Bibliothek noch so im alten guten Stile gehalten, dass eine Ausnützung der Zeit für einen Quellen-Studierenden ganz undenkbar ist. Beide Bibliotheken sind täglich nur 2 Stunden (!) und noch dazu zu gleicher Zeit geöffnet. In 2 Stunden war ich nur im Stande 12 Jahre im ältesten Matrikelbuche, welches mit 1409 beginnt, durchzusehen. Die Herren in Leipzig mögen sich nun berechnen, wie lang die Hôtelrechnung werden würde bis ich die Matrikelbücher bis zum Jahre 1800 durchgesehen hätte und danach ihre veraltete Bibliotheks-Einrichtung beurteilen. R. E.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat. Berlin W., 63 Charlottenstr. Katalog 83. Vokalmusik (weltlich und geistlich). Schluss des Alphabets aus Kat. 82. Enth. Gesangschulen, Choralbücher, Kanons, Opern u. Arien in P. u. Kl.-A. Das 18. Jh. ist ganz besonders durch seltene Werke vertreten.

* Antiquariats-Katalog, Nr. 8 von Mirauer & Salinger, Berlin W. 8, Taubenstraſse 42. Enth. Buch- u. Musikliteratur meist neuerer Zeit zum billigen Preise.

* Das nächste Monatsheft wird etwas später ausgegeben werden, da es eine gröſsere Arbeit im Zusammenhange enthalten und daher mehrere Bogen umfassen wird.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 8.

Philipp von Vitry.

(Von **Peter Bohn.**)

Philipp von Vitry, einem berühmten Geschlechte der Champagne entstammend, wurde zwischen 1285—1295 geboren. Seine erste Lebenszeit verbrachte er in der Auvergne, kam dann in die Dienste *Karls* des Schönen und nachher in diejenigen *Philipps* aus dem Hause *Valois* und später in die des Herzogs *Johann von der Normandie.* In jener verwirrten Zeit, in welcher die Engländer in Frankreich wüteten, griff Philipp mannhaft zu den Waffen. Im Jahre 1350 verschaffte er dem Könige den sehr willkommenen Zutritt zu dem Papste, welcher damals zu *Avignon* residierte, und blieb nach des Königs Weggang noch einige Zeit an dem Hofe des Papstes. Man nimmt an, dass er während dieser Zeit die kirchlichen Stufen durchgemacht habe, denn bald darauf wurde er *Bischof von Meaux* und starb 1361.

Die Sorgen für das öffentliche Wohl und die Bewegungen seiner Zeit liefsen ihm noch Mufse zu wissenschaftlichen Beschäftigungen. Durch Übersetzung von *Ovids* Metamorphosen ins Französische hat er sich den Namen eines Poeten verdient; sein Ansehen als Musiker wird von seinen Zeitgenossen allgemein anerkannt.

Die Lebenszeit Philipp's fällt in eine Periode, in welcher sich in der Mensuralmusik eine grofse Veränderung vollzog, über deren Verlauf die bisherige Forschung zu einem bestimmten Resultate noch nicht gelangt ist. Es war das jene Sturm- und Drangperiode, in welcher die Musiker aufser dem bis dahin allein herrschenden drei-

teiligen Rhythmus auch den zweiteiligen und neben den bisher geltenden Notengattungen auch noch kleinere zur Anwendung brachten und bei Beurteilung der Konsonanzen mehr das Gehör zur Geltung kommen liefsen. Wie wir aus den uns hinterlassenen theoretischen Abhandlungen aus jener Zeit ersehen können, stiefs diese für die Entwickelung der Musik höchst bedeutsame Erscheinung auf grofsen Widerstand. Veteranen der frankonischen Lehre, *Johannes de Muris* an der Spitze, welche in der Ars nova nur eine Unheil und Verwirrung bringende Neuerung erblickten, traten als warme und gewandte Verteidiger der *Ars vetus* auf, während die Jünger der *Ars nova*, welche sich insgemein auf *Philipp von Vitry* beriefen, weniger ihrer Kunst durch theoretische Abhandlungen als durch praktische Verwendung in ihren Kompositionen Verbreitung zu verschaffen suchten. Es dürfte zweckmäfsig sein, hier kurz darzulegen, wie sich die *Ars nova* zu *Ars vetus* verhält.

Im 12. und 13. Jahrhundert bediente man sich in den uns erhaltenen Monumenta nur des dreiteiligen Rhythmus, d. h. eine beliebig angenommene Zeiteinheit zerfiel in drei gleich lange Zeitteile. Dieser Dreiteiligkeit der Zeit entsprach eine Dreiteiligkeit des Notenwertes. Die Longa enthielt drei Breves, die Brevis drei Semibreves. Aufser diesen drei Notengattungen kommt nur noch die doppelte Longa vor, welche zwei Longä gilt, was aber an dem Rhythmus nichts ändert. Ein anderer Takt, als ein solcher mit drei oder mit neun gleichen Taktteilen, gab es also für diese Zeit nicht.

Im 14. Jahrhundert tritt nun zu diesem dreiteiligen Rhythmus der *zweiteilige* und demgemäfs zu der Dreiteiligkeit der Noten auch die *Zweiteiligkeit*; und diese Teilungen beschränkte man nicht blofs auf die *Longa* und *Brevis*, sondern dehnte sie auch auf die *Semibrevis* aus, die man erst in derselben Gestalt auch für die aus ihrer Teilung hervorgehenden kleineren Notenwerte mit der Benennung *Minima* setzte, und sie als solche später auch durch Anfügen eines Striches kenntlich machte. Auch der Gebrauch einer noch kleineren Notengattung, der der *Semiminima*, schloss sich sofort an. Die Hinzunahme des zweiteiligen Rhythmus zu dem dreiteiligen ermöglichte vielfältige Kombinationen der einfachen Teilungen oder der Grade, wie die Mensuralisten sagen. Diese Grade waren: *Der Modus*, d. i. die Teilung der Longa in Breves, *das Tempus*, d. i. die Teilung der Brevis in Semibreves, und die *Prolatio*, d. i. die Teilung der Semibrevis in Minimä. Fand bei diesen die Dreiteilung statt, so nannte man den *Modus* und das *Tempus* perfekt, und die *Prolatio maior*; bei der

Zweiteilung hingegen hiefsen *Modus* und *Tempus* imperfekt, und die *Prolatio minor*. Die mannigfaltigen Verbindungen der verschiedenen Grade, der Wechsel derselben innerhalb desselben Musikstückes, die Verschiedenheit derselben in den Stimmen mehrstimmiger Gesänge machte eine Bezeichnung derselben notwendig, die man im 12. und 13. Jahrhundert entbehren konnte. Hierbei finden wir bei den Theoretikern des 14. Jahrhdts. die mannigfachsten Versuche und Vorschläge und daher grofse Verschiedenheit.

Die wenigen in der Taktart des 12. und 13. Jahrhdts. möglichen Gliederungen werden durch das Hinzutreten der Zweiteiligkeit und durch die Aufnahme der Prolatio sehr vermehrt, wobei die kleineren Notengattungen auch in ein Verhältnis zu den gröfseren treten, welches auf deren Geltung einen wesentlichen Einfluss ausübt, durch welchen die Lehre *Francos* in manchen Stücken eine Änderung resp. Erweiterung erfahren muss.

Da die einzelne Note an sich keinen bestimmten Wert hatte, derselbe vielmehr erst durch ihre Umgebung bestimmt wurde, so musste man bei der Abteilung eines Musikstückes in seine Takte stets die Gesamtheit von neun Semibreves vor Augen haben, die man eine *Perfektion* nannte. Man musste sich also immer fragen: Wo schliefst die *Perfektion*? Für die Ausmessung der Perfektion galten folgende Gesetze:

1. Eine Longa vor einer Longa ist stets perfekt, d. h. sie gilt drei Tempora. In ꟷ ꟷ ist also die erste Longa perfekt, der Wert der zweiten richtet sich nach dem, was ihr folgt.
2. Wenn zwischen zwei Longä eine Brevis steht, so macht sie die erste Longa imperfekt, d. h. sie zieht ihren Wert von dem Werte der Longa ab und so machen beide zusammen eine Perfektion aus; die zweite Longa richtet sich nach dem, was ihr folgt.
3. Stehen zwei Breves zwischen zwei Longä (ꟷ ▪ ▪ ꟷ), so ist die erste Longa perfekt, die erste Brevis ist recta, d. h. sie gilt ein Tempus, die zweite ist altera, d. h. ihr Wert gilt zwei Tempora also 𝅗. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗. |; die zweite Longa wird bestimmt durch das, was ihr folgt.
4. Stehen drei Breves zwischen zwei Longä, so machen sie zusammen eine Perfektion aus, z. B. ꟷ ▪ ▪ ▪ ꟷ d. i. 𝅗. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | etc.
5. Stehen mehr als drei Breves zwischen zwei Longä z. B. ꟷ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ꟷ, so wird die erste Longa durch die ihr folgende Brevis imperfekt, also 𝅗. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | etc., und von den folgenden Breves bilden je

drei eine Perfektion, z. B. , d. i. ; hier bleibt am Schlusse eine Brevis übrig, welche die letzte Longa imperfekt macht „a parte ante", wie die Mensuralisten sagen, während sie die Imperficierung der Longa durch die ihr folgende Brevis mit „a parte post" bezeichnen. Bleiben zwei Breves am Ende übrig, z. B. , so wurde die zweite alteriert wie etc. Wir sehen hierbei nie eine Note aus einer Perfektion in eine andere hinüberreichen; eine Abteilung wie in findet im 12. und 13. Jahrhdt. nicht statt, es giebt noch keine Synkope.

Über die Ordnung des Wertes der Semibreves sagt *Franco*, dass hier dieselben Regeln gelten, wie bei den Longä und Breves. Jedoch dieser Satz bedarf einer Erklärung. Aus dem, was Franco dem vorhergehenden Satze folgen lässt, geht hervor, dass eine Brevis nicht durch eine Semibrevis verändert, d. h. imperficiert werden kann; es hätte dieses ja nur durch eine einzelne der Brevis vorhergehende oder nachfolgende Semibrevis geschehen können, und eine solche einzelne Semibrevis wurde nicht gesetzt, wie Pseudo-*Aristoteles* bei Couss. I, 372, sagt: Unde notandum est, quod nulla semibrevis sola reperitur, quoniam per se sola significare nequit, sed binae et binae, non aequales, vel tres et tres aequales inveniri debentur. Der Rhythmus ist also nicht möglich gewesen. Stehen jedoch zwei Semibreves zwischen zwei gröfseren Notengattungen, so ist die erste minor, die zweite maior, also ist gleich ; stehen jedoch drei Semibreves zwischen gröfseren Notengattungen, so ist jede minor z. B. gleich ; stehen vier, so ist die erste und dritte minor und die zweite und vierte maior z. B. = . Stehen jedoch mehr als vier Semibreves zwischen gröfseren Notengattungen, so muss durch einen Punkt (divisio modi) die Abteilung angezeigt werden; z. B. oder u. s. w. Für eine zwischen zwei Longä stehende Brevis kann auch ihr Wert in Semibreves stehen; daher kann wohl eine Longa durch zwei oder drei statt einer Brevis recta stehende Semibreves imperfekt werden, aber nicht durch eine einzelne Semibrevis. Auf eine Brevis altera können nicht weniger als vier und nicht mehr als sechs Semibreves gerechnet werden, „daher", sagt Franco, „sind diejenigen im Irrtum, welche zuweilen drei, zuweilen zwei Semibreves für eine Brevis altera setzen".

Die oben über das Verhältnis der Longä und Breves angegebenen Regeln 2 und 3 erleiden zuweilen durch Dazwischensetzung eines Punktes oder Strichchens (divisio modi) eine Änderung; z. B.

= |. Die zweita Longa wird durch das, was folgt, bestimmt; aber = | |; ferner = | |—, aber: = | |—. Der Punkt vertritt gewissermafsen den Taktstrich.

Im 14. Jahrhundert finden diese Regeln über die Perfektion und Alteration auch auf die anderen Notengattungen Anwendung und die einzelnen Notengattungen können nicht blofs durch die unmittelbar unter ihnen stehende Notengattung, wie die Longa durch die Brevis, sondern auch durch eine entferntere Gattung, wie die Longa durch die Semibrevis oder durch die Minima imperfekt werden.

Der *Punkt* erhielt aufser der Bezeichnung für die Perfektion und Division auch noch die Bedeutung für die Addition, wobei er die Note, der er nachgesetzt war, um die Hälfte ihres Wertes vermehrte. Das 14. Jahrhdt. kennt auch schon die *Syncopation.*

Das wären in Kürze die hauptsächlichsten Momente, durch welche sich die Fortschritte der Mensuralmusik in betreff des Rhythmus und seiner äufserlichen Darstellung im 14. Jahrhdt. beurteilen lassen. In welcher Weise diese Entwickelung vor sich ging und an welche Namen dieselbe sich knüpft, das lässt sich noch nicht genügend angeben. Da nun gerade *Philipp von Vitry* von seinen Zeitgenossen als Hauptvertreter der neuen Richtung bezeichnet wird, dürfte es dienlich sein, dessen Traktate einer Untersuchung und Besprechung zu unterziehen. Bei E. de Coussemacker, Script. III. finden sich vier Traktate dem Philipp von Vitry zugeschrieben; der erste, wohl der bekannteste und wichtigste, führt den Titel „*Philippi de Vitriaco Ars nova*“ und ist enthalten in der barberinischen Bibliothek in Rom. E. de Couss. hat denselben nach einer von P. Martini besorgten Abschrift, die sich im Liceo musicale zu Bologna vorfindet, abgedruckt. Nach Fétis (Biographie univers. VII, 33) befindet sich eine Kopie davon in der National-Bibliothek zu Paris, welche jedoch beginnt: „*In arte nostra haec inclusa sunt aliqua* etc.“ Ein grofser Teil dieser Abhandlung ist aus anderen Autoren zusammengetragen; die Einleitung enthält Bruchstücke aus Boethius; die Abschnitte *De partibus musicae, De proprietatibus musicae, De mutationibus, De musica* und *De semitonio* sind wörtlich dem Traktate „*De musica cuiusdam Aristotelis*“, bei Couss. I, 251, entnommen. Die noch folgenden Abschnitte behandeln den mensurierten Gesang nach der Lehre *Philipps von Vitry.* Wir werden diese Abhandlung im Wortlaute mit Übersetzung und Bemerkungen folgen lassen.

Die zweite Abhandlung ist überschrieben: *Ars contrapunctus* (sic) *secundum Philippum de Vitriaco.* Dieselbe ist nur eine Kompilation aus „*Introductio musicae secundum magistrum de Garlandia*“ (Couss. I, 157) und aus „*Optima introductio in contrapunctum pro rudibus von Johannes de Garlandia*“ (Couss. III, 12).

Die dritte Abhandlung führt die Überschrift: „*Ars perfecta in musica Magistri Philippote de Vitriaco*“. Nach einer kurzen Einleitung, enthaltend die Angabe der Konsonanzen und der einleitenden Regeln über den Kontrapunkt, folgt als Überschrift: „*Tractatus* (sic) *iste super musicam composuit venerabilis magister Philippus de Vitriaco*“. Die Beilegung des Epithetons „venerabilis“ seitens des Autors ist zwar auffallend, kommt jedoch anderwärts auch vor, z. B. beim *Explicit Microl. Guidonis Aretini*; übrigens kann diese Überschrift auch von einem Abschreiber zugefügt worden sein. Die Autorschaft Philipps wird aber sehr in Zweifel zu ziehen sein durch den zweiten Satz des nun folgenden Textes, welcher heifst: „*Cum antiquitatem per Franconem notum est omnibus tradidisse* (sic) *novitatemque per Philippum in maiore parte subtiliter invenisse*“ (sic) etc. Ganze Partien der *Ars perfecta* finden sich wörtlich im *Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris* (Couss. III, 46). Bemerkenswert ist ferner, dass in dieser Abhandlung auch schon der Name *Synkope* vorkommt, auch ihre Erklärung, wie sie sich bei den späteren Schriftstellern findet, und ferner ihre Anwendung im Modus, Tempus und in der Prolatio, während das in den übrigen Schriften Philipps nicht der Fall ist.

Die vierte Abhandlung trägt den Titel: *Philippi de Vitriaco Liber musicalium.* Sie enthält aufser einer Einleitung folgende Abschnitte: *Regulae discantus*; *De figurationibus notularum*; *De modis*; *De temporibus*; *De prolationibus*; *De punctis*; *De ligatura notularum*; *De alterationibus notularum*; *De figurationibus pausarum*; *Regula generalis.*

Bemerkenswert ist eine die Synkope betreffende Stelle; sie heifst: „Nota quod in maiore prolatione habemus transpositionem in cantu, id est, quando minima stat inter duo puncta, vel cum uno puncto et post illam minimam semibreves coniunctae vel non coniunctae sequuntur vel sola semibrevis sequitur, tunc post semibrevem vel semibreves duae minimae sequuntur, cum uno puncto vel sine puncto, tunc semibreves debent cantari tardando. ·♩· ◆ ◆ ·♩ ·♩ Also eine Transposition, eine Übertragung findet statt. Der *Punkt* erhält hier den Namen *punctum demonstrationis.*

Philippi de Vitriaco
Ars nova.

Musicae tria sunt genera: mundanum, humanum et instrumentale. De instrumentali ad praesens est intentio; unde musica instrumentalis dicitur quidquid contingit per aliqua instrumenta, ut Cithara, Viella, Monochordum, de quo tantum ad praesens est intentio. Unde monochordum est instrumentum habens unam chordam, et concordantia eius fit per tria genera modorum, scilicet per diatonicum, chromaticum et enharmonicum; sed de diatonico hic intendimus.

Unde diatonicum est, quidquid concurrit per duos tonos et semitonium, et sunt eius species tredecim. Quarum prima species est unisonus in sonis, quod est aequalitas in numeris, ut*) unitas ad unitatem. Secunda diapason in sonis, quod est duplum in numeris, ut binarius ad unitatem. Tertia diapente in sonis, quod est sesquialterum in numeris, ut tertius ad secundam. Quarta est diatessaron in sonis, quod est sesquitertia**) in numeris, ut quartus ad tertiam. Quinta est tonus, quod est sesquioctavum, ut 9 ad 8. Sexta semiditonus, quod est super quintum partiens vigesimas septimas, ut 32 ad 27.

[1]) [2]) [3]) etc. siehe am Ende.

*) Couss. hat et.

**) Couss. hat sesquialterum.

Ars nova (Die neue Kunst)
von Philipp von Vitry.

Es giebt drei Arten der Musik: die Musik des Weltalls, die menschliche Musik und die instrumentale Musik.[1]) Über letztere handeln wir jetzt. Instrumentale Musik nennt man alles das, was durch irgendwelche Instrumente, wie durch die Cithara, Viella, das Monochord sich ereignet; über letzteres wollen wir jetzt nur sprechen. Das Monochord ist ein Instrument, welches nur eine Saite hat; seine Stimmung[2]) geschieht durch drei Tongeschlechter, nämlich durch das diatonische, durch das chromatische und durch das enharmonische Tongeschlecht[3]); über ersteres handeln wir hier.

Das diatonische Tongeschlecht verläuft durch zwei Töne und einen Halbton; es enthält 13 Intervall-Gattungen. Die erste Gattung ist der Einklang, das ist die Gleichheit in der Zahl, wie 1 : 1. Die zweite Gattung ist die Oktave, das ist das Doppelte in der Zahl, wie 2 : 1. Die dritte Gattung ist die Quinte, d. i. das Eineinhalbfache in der Zahl, wie 3 : 2. Die vierte Gattung ist die Quarte, d. i. das Eineindrittelfache in der Zahl, wie 4 : 3. Die fünfte Gattung ist der Ganzton, d. i. das Eineinachtelfache in der Zahl, wie 9 : 8. Die sechste Gattung ist die kleine Terz, d. i. das Überfünfteilige von 27, wie 32 : 27.

Septima ditonus, quod est super 17 partiens 64, ut 81 ad 64. Octava semitonium, quod est super 13 partiens 243, ut 256 ad 243. Nona est semitonium cum diapente, (quod est) super 282 partiens 486, ut 768 ad 486. Decima est tonus cum diapente, quod est super 22 partiens 32, ut 54 ad 32. Undecima est semiditonus cum diapente, quod est super 7 (partiens 9, ut 16 ad 9. Duodecima est ditonus cum diapente, quod est super 230 partiens 256, ut 486 ad 256.*) Decima tertia tritonus, quod est super 217 partiens 512, ut 729 ad 512**).

Sciendum quod inaequalitas procedit ab aequalitate, et hoc patet, si sumantur tres unitates, quod dicitur esse aequalitas, et ponantur in uno loco. Unde sequitur regula, quod si sumatur aequale primo et ponatur in primo loco, deinde sumatur aequale primo et secundo, et ponatur in secundo loco, deinde sumatur aequale primo et duplum secundum et aequale ponatur tertium in tertio, tunc provenit duplum, quod est prima species multipliciter et sic faciendo de duplo, venit triplum; et sic de aliis, et per locum a primo ad ultimum. Omnis inaequalitas pro-

*) Das Eingeschlossene fehlt.

**) Die bei Couss. vielfach nicht richtig angegebenen Zahlenverhältnisse haben wir nach Hiernonimus von Mähren, bei Couss. I, S. 72, verbessert.

Die siebente Gattung ist die grofse Terz, das ist das Über-17teilige von 64, wie 81 : 64. Die achte Gattung ist der Halbton, d. i. das Über-13teilige von 243, wie 256 : 243. Die neunte Gattung ist die kleine Sexte, d. i. das Über-282-teilige von 486, wie 768 : 486. Die zehnte Gattung ist die grofse Sexte, d. i. das Über-22teilige von 32, wie 54 : 32. Die elfte Gattung ist die kleine Septime, d. i. das Über-7teilige von 9, wie 16 : 9. Die zwölfte Gattung ist die grofse Septime, d. i. das Über-230teilige von 256, wie 486 : 256. Die dreizehnte Gattung ist der Triton, d. i. das Über-217teilige von 512, wie 729 : 512.

Die Ungleichheit geht hervor aus der Gleichheit, was sich zeigt, wenn man drei Einheiten nimmt, was man eine Gleichheit nennt, und sie an eine Stelle setzt. Daraus ergiebt sich die Regel, dass, wenn man zuerst das Gleiche nimmt und es an erste Stelle setzt und hierauf das Gleiche vom Ersten und vom Zweiten nimmt und es an zweite Stelle setzt, und hiernach das Gleiche vom Ersten und das doppelte Zweite und das Gleiche vom Dritten an die dritte Stelle setzt, dass dann das Duplum entsteht, d. i. die erste Gattung des Vielfachen; und indem man es mit dem Duplum ebenso macht, so entsteht das Triplum; und so die übrigen.[1]) Jede Ungleichheit entsteht aus der Gleichheit; das reicht über das Vielfache aus.

venit ab aequalitate; et haec de multiplicibus dicta sufficiant. Et sciendum, quod ex duplo multiplicatum provenit sesquialterum in superiore terminis conversis; ex triplo sesquitertiam; et sic de aliis speciebus. Duplum 1, 2, 4. Triplum 1, 3. 9. Quadruplum 1, 4, 16.

Et sciendum quod ex sesquialtera in superiore provenit superbipartiens in superpartienti terminis conversis, et similiter ex sesquitertia supertripartiens, et sic de aliis. Et sciendum quod ex sesquialtera in superpartienti provenit duplum sesquialterum in multiplici superiore terminis non conversis, et sic de aliis. Item sciendum quod ex superbipartienti in superpartienti provenit duplum superbipartiens in multiplici superpartienti terminis non conversis. Et sciendum, quod si aliqua proportio multiplicetur per eundem numerum, semper resultabit eadem proportio. Et sciendum, quod si vis ex una proportione facere duas, multiplica primum in primo, et secundum in secundo, et propositum primum in duo et habebis medium. Et sciendum, quod si vis differentiam duarum proportionum invenire, scribe proportiones, quasque volueris, ita quod prima sit sub prima, secunda sub secunda, et multiplica per crucem ita, quod prima b superior in secunda a inferiore, et ultima inferior prima in prima inferiore, et habebis propositum.

Auch ist zu wissen, dass aus dem Duplum durch Umkehrung der Zahlen die Sesquialter-Proportion und aus dem Triplum durch Umkehrung der Zahlen die Proportion (4 : 3) entsteht; und ebenso von den anderen Gattungen. Duplum 1, 2, 4. Triplum 1, 3, 9. Quadruplum 1, 4, 16.

Aus der Proportion 3 : 2 entsteht durch Umkehrung der Zahlen die überzweiteilige und aus der Proportion 4 : 3 die überdreiteilige Proportion u. s. w. Aus der Proportion Sesquialter entsteht ohne Umkehrung der Zahlen das Duplum-Sesquialterum, und so auch bei den übrigen. Aus der überzweiteiligen Proportion entsteht ohne Umkehrung der Zahlen das Duplum der überzweiteiligen Proportion. Multipliziert man eine Proportion mit derselben Zahl, so bleibt die Proportion unverändert. Will man aus einer Proportion deren zwei machen, so multipliziere man das erste Glied mit sich selbst und das zweite mit sich selbst, und das vorgesetzte erste mit dem zweiten, und man hat das mittlere. Will man die Differenz zweier Proportionen finden, so schreibe man irgendwelche beliebige Proportionen hin, doch so, dass das erste Glied unter dem ersten und das zweite unter dem zweiten steht; dann multipliziere man übers Kreuz, und zwar das obere zweite Glied mit dem untern ersten und das obere erste mit dem untern zweiten, und man hat das Verlangte.

Dupla terminis conversis 4, 2, 1.

Sesquialterum 4, 6, 9; terminis conversis 9, 6, 4.

Superbipartiens 9, 15, 25.

Dupliciter sesquialterum 4, 10, 27.

Dupliciter superbipartiens 9, 24, 84.

Eadem sesquialtera 4, 6, 9.

Sesquialterum 9 \ / 4
Demum 6
Sesquialterum 3 / \ 2

Tonus 9, 8.

Diapente 3 ╳ 2
Diatessaron 4 ╳ 3

Dupla in umgekehrten Zahlen 4, 2, 1.

Sesquialterum 4, 6, 9; in umgekehrten Zahlen 9, 6, 4.

Überzweiteiliges Verhältnis 9, 15, 25.

Doppeltes Sesquialterum 4, 10, 27.

Doppeltes überzweiteiliges Verhältnis 9, 24, 84.

Dieselbe Sesquialtera 4, 6, 9.

Sesquialterum 9 \ / 4
Dann 6
Sesquialterum 3 / \ 2

Ganzton 9, 8.

Quinte 3 ╳ 2
Quarte 4 ╳ 3

De monochordi proportione.*)

Sequitur de proportione monochordi. Si aliqua linea in trinitate abbrevietur vel elongatur, acuitur vel gravatur**) in sono, et sciendum, quod omnis medietas chordae aequaliter sonat suo tono. Determinationes sunt duae, scilicet, similes soni simile signum; diversi soni diversa signa. Et sciendum quod bis diatessaron cum semitonio vel diapente cum diatessaron facit diapason. Et sciendum quod ditonus cum semitonio facit diatessaron. Item sciendum quod si tu vis su-

*) Couss. hat: abbrevietur, acuitur vel elongatur.

**) Nach dem Anfange des Abschnittes mit Sequitur etc. könnte man wohl schliefsen, dass diese Überschrift später hinzugefügt worden sei.

Über die Verhältnisse des Monochords.

Wenn irgend eine Linie in der Dreifaltigkeit[1]) verkürzt oder verlängert wird, so wird sie höher oder tiefer im Klang; jede Hälfte der Saite klingt im Tone, wie die andere. Charakteristische Merkmale giebt es zwei, nämlich ähnliche Klänge, ähnliches Zeichen, verschiedene Klänge, verschiedene Zeichen. Zwei Quarten und zwei Halbtöne, oder eine Quinte und eine Quarte machen zusammen eine Oktave, und eine grofse Terz mit einem Halbton machen zusammen eine Quarte. Wenn man über einer gegebenen Linie alle Gattungen der Intervalle nach dem diatonischen Geschlechte aufstellen will, so setze man zuerst einen Ganzton, dann wieder einen Ganz-

per lineam datam constituere omnes species proportionis musicae secundum diatonicum genus, primo ponendum est tonus, deinde alius tonus et postea semitonium, et usque at 12 D, quod finis dicitur diatessaron propter confusionem differentiarum de b et ♮ ab G usque ad 12 D, sicut supra dictum est; deinde ab 5, 8, usque ad 20 et ultra, si pluralitas sit in voce, sed secundum usum nostrum ... et ut habeatur magis planum sic pateat in figura:

t t s t t s t t t′ s
G, A, B, C, D, E, F, G, a, b,
s t t s t t t′ s s t t s
♮, c, d, e, f, g, a, b, ♮, c, d, e,
t t t′ s s t t s
f, g, a, b, ♮, c, d, e

ton und hierauf einen Halbton u. s. w. bis zur 12. Stelle, nämlich bis zu d, welches die Grenze der Quarte genannt wird, wegen der beiden Halbtöne b und ♮ von G bis zu d, wie oben gesagt worden; hierauf beginne man wieder bei der 5., 8. Stelle und schreite so fort, bis zur 20. und weiter, wenn es nötig ist, aber gemäfs unserem Gebrauch ... und damit man es deutlicher habe, so möge es diese Figur zeigen[1]):

t t s t t s t t t′ s
G, A, B, C, D, E, F, G, a, b,
s t t s t t t′ s s t t s
♮, c, d, e, f, g, a, b, ♮, c, d, e,
t t t′ s s t t
f, g, a, b, ♮, c, d, e

De operatione monochordi.*)

Sequitur de proportione monochordi secundum operationem. Sit aliqua linea tota G (Γ), cuius medietas sit alia G, et eius medietatis medietas sit tertia G. Inter partes primi GG sit C, cuius medietas sit aliud C, et istius medietatis medietas sit tertium C. Inter vero partes primi CC fit F, cuius medietas fit ad secundum F, et huius medietas fit ad tertium F. Item de primo GG duae partes fiunt D, cuius medietas fit aliud D, et huius medietatis (medietas)

Über das Verfahren beim Monochord.*)

Irgend eine ganze Linie sei G, deren Hälfte sei ein zweites G und die Hälfte hiervon sei ein drittes G. Zwischen den Teilen des ersten GG sei C, dessen Hälfte ein zweites C, und die Hälfte hiervon ein drittes C. Zwischen den Teilen des ersten CC entsteht F, davon die Hälfte giebt ein zweites F, und hiervon die Hälfte ein drittes F. Zwei Dritt-Teile von dem ersten GG geben D, dessen Hälfte giebt ein zweites D und dessen Hälfte ein drittes D. Nun

*) Auch hier scheint die Überschrift später zugefügt worden zu sein.

*) In ähnlicher Weise, wie hier die Mensurierung des Monochords geschieht, findet sich dieselbe bei Aribo (Grb. II, 221).

fit tertium D. Item dividatur D primum per 3*), addita tertia versus primum G et habetur primum A, cuius medietas fit secundum A, et eius medietatis medietas fit tertium A. Item de primo A duae partes fiunt E primum, cuius medietas fit E secundum, eius medietatis medietas E tertium. Item dividatur primum E per tres et addita tertia pars versus primum G, habetur primum B, cuius medietas est ♮ quadratum**), et eius medietatis medietas tertium ♮ quadratum. Item de primo F tres partes fiunt (b rotundum)***), cuius medietas fit b secundum rotundum, et eius medietatis medietas tertium b rotundum. Istorum signorum G et G dicuntur graves, quia gravem cantum reddunt; septem acutae, quia acutum reddunt cantum; reliquae vero superacutae, quia super acutas ponuntur, vel quia superacutum, id est valde acutum reddunt sonum. Sic praedicta septem signa monochordi G, A, B, C, D, E. F et etiam in infinitum ponuntur†); sed secundum usum nostrum sex sunt nomina vocum, scilicet: ut, re, mi, fa, sol, la, et ponuntur super praedicta signa, ita quod in quolibet G, C, F ponatur ut et in sequentibus signis

*) Couss. hat 13.

**) Couss. hat b contractum.

***) Fehlt.

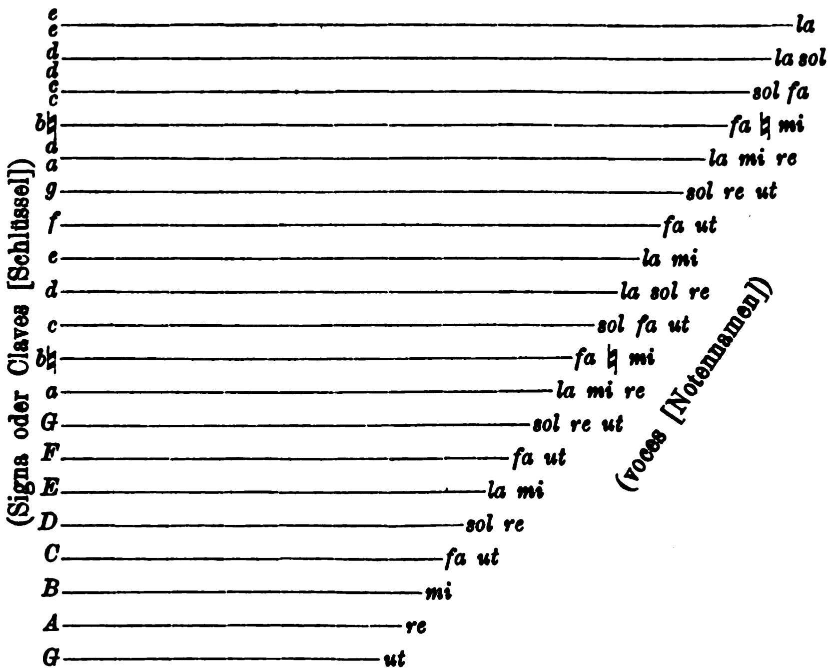
†) Couss. hat potentia.

dividiere man das erste D durch 3 und füge einen dritten Teil zu D nach G hin, so erhält man A, dessen Hälfte giebt das zweite A, und hiervon die Hälfte das dritte A. Zwei Drittel von dem ersten A geben das erste E, dessen Hälfte giebt das zweite E, und hiervon die Hälfte giebt das dritte E. Teile ferner das erste E durch 3 und füge zu demselben einen solchen dritten Teil nach dem ersten G hin und du hast das erste B, dessen Hälfte giebt das viereckige ♮ und dessen Hälfte das dritte ♮. Ebenso geben drei Viertel von dem ersten F das runde b, dessen Hälfte giebt das zweite runde b und hiervon die Hälfte das dritte runde b.[1]) Die Buchstaben von G bis G heifsen tiefe Zeichen, weil sie einen tiefen Gesang geben; die sieben folgenden heifsen hohe, weil sie einen hohen Gesang geben; die übrigen aber heifsen überhohe, weil sie über die hohen gesetzt sind, oder weil sie einen überhohen, d. i. einen sehr hohen Klang geben. So werden die vorgenannten Zeichen des Monochords G, A, B, C, D, E, F bis ins Unendliche gesetzt; aber wir bedienen uns zur Benennung der Töne folgender sechs Silben: ut, re, mi, fa, sol, la,[a]) welche so über die genannten Zeichen gesetzt werden,

a) Nach Joannes Cotto, bei Grb. II, 232, waren diese Silben bei den Engländern, Franzosen und Deutschen im Gebrauch, während d. Italiener sich anderer bedienten.

voces sequentes, et in hoc fit compositio gammatis. Unde nihil aliud est, quam compositio signorum monochordi cum vocibus, et hoc planius apparebit in sequenti figura:

dass in jedes G, C, F ut kommt und in den übrigen Zeichen die Silben der Reihe nach sich folgen; auf diese Weise entsteht das Gamma. Daher ist das Gamma nichts anderes, als die Zusammenstellung der Zeichen des Monochords mit den Namen der Töne, und dieses zeigt sich deutlicher in der folgenden Figur:



De partibus musicae.

Sciendum est quod quattuor sunt partes principales ipsius musicae vel gammatis; unde prima pars est de signis et nominibus vocum; secunda de lineis et spatiis, tertia de proprietatibus, quarta de mutationibus.

Über die Teile der Musik.

Es ist zu wissen, dass es vier Hauptteile der Musik oder des Gamma giebt; der erste Teil betrifft die Zeichen und die Namen der Töne, der zweite die Linien und Zwischenräume, der dritte die Proprietäten und der vierte die Mutationen.

Habito de signis et vocibus, nunc est habendum de lineis et spatiis. Linea et spatium, prout hic sumuntur, nihil aliud sunt, quam*) paritas et imparitas. Unde omne, quod est in linea, dicitur imparitas; quod est in spatio, dicitur aequalitas vel paritas. Unde quodlibet signum, quod sumitur in impari, est in linea, et omne, quod sumitur in pari, est in spatio. Unde sequitur secundum numerum naturalem, quod si primum sit in linea, reliquum erit in spatio et e converso; et hoc secundum quadraturam vel rectas lineas ipsius manus.**)

Nachdem wir die Zeichen und Notennamen behandelt haben, wollen wir jetzt über die Linien und Zwischenräume sprechen. Linie und Zwischenraum, wie sie hier genommen werden, sind nichts anderes, als etwas Gerades und Ungerades. Was in der Linie ist, wird ungerade, und was im Zwischenraum ist, wird gerade genannt. Daher wird jedes Zeichen, welches als ungerades genommen wird, in der Linie, und jedes Zeichen, welches als gerades genommen wird, im Zwischenraume stehen. Aus der natürlichen Beschaffenheit der Zahl folgt, dass, wenn das erste Zeichen in die Linie zu stehen kommt, das folgende in den Zwischenraum kommen wird, und umgekehrt; und dieses enthalten die zweite und erste Regel der Hand [1]) nach der Quadratur oder nach den geraden Linien.

De proprietatibus musicae.***)

Sequitur de proprietatibus. Unde proprietas nil aliud est, quam differentia; et sunt tres species, scilicet ♮ durum, natura (sic) et b molle, sive b rotundum. Unde b durum dicitur esse tonus ante ♮ quadratum; b molle dicitur esse semitonium ante b rotundum †); natura dicitur cantus sumptus sine b, id est sine differentia, unde

Über die Proprietäten.[2])

Die Proprietät ist nichts anderes als eine besondere Beschaffenheit der stufenweise fortschreitenden Stimmen; es giebt davon drei Gattungen: ♮ durum, natura und b molle oder b rotundum. b durum sagt man, sei ein Ganzton vor ♮ quadratum und b molle sei ein Halbton vor b rotundum; natura heifst ein Gesang ohne b, d. i. ohne eine Verschiedenheit; daher die Regel: Jedes ut in G wird gesun-

---

*) Couss. hat quod.

**) Aristoteles setzt hinzu: „secunda regula et primo tenent".

***) Auch diese Überschrift scheint später zugefügt worden zu sein.

†) Diesen Satz, der im Original verdorben ist, habe ich nach Aristoteles richtig gestellt; derselbe schreibt auch ♮ durum, natura et b molle, wohl deshalb, um mit seinem folgenden Verse in Übereinstimmung zu bleiben.

regula: omne ut in G per ♮ quadratum et voces sequentes, et omne ut in C per naturam, et omne ut in F per b molle. Unde versus:

C naturam dat; F b mollem tibi signat;
G quoque ♮ durum facit esse canturum.

Et haec sufficiunt de proprietatibus musicae.

gen durch ♮ quadratum und ihm folgen die übrigen Stimmen, jedes ut in C durch die Natur, und jedes ut in F durch b molle. Daher der Vers:

C giebt natura, F zeigt dir b molle an;
Und G macht, dass du singest durum.

Und dieses reicht aus über die Proprietäten der Musik.

De mutationibus.*)

Sequitur de mutationibus. Unde mutatio nil aliud est, quam dimissio unius vocis propter aliam sub eodem in sono eodem signo. Unde sequitur quod, ubicumque fit mutatio, oportet quod ibi sint duae voces ad minus. Sed in Gamma ut, A re, B mi et E la, non est nisi una vox, ergo non est ibi mutatio; nec similiter in b fa ♮ mi, quia ibi sunt divisa signa et divisae voces, et quia non ponuntur sub eisdem signis neque sub (eodem) sono se habent, et ideo non potest ibi fieri mutatio, quia esset tunc contra definitionem. Si enim essent in uno sono, deberet dici b fa mi; et ut plenius pateat omnibus, respiciat in monochordo.

Über die Mutationen.

Die Mutation ist nichts anderes als die Entlassung einer der zur Benennung der Töne dienenden Silben dicht neben einer anderen unter demselben Tone und in demselben Zeichen.[1]) Daraus folgt, dass dort, wo eine Mutation stattfindet, auch zum wenigsten zwei solcher Silben sein müssen. Aber G ut, A re, B mi und e la haben nur eine solche Silbe, daher auch keine Mutation, und ebenso nicht in b fa ♮ mi, weil hier geteilte Zeichen (nämlich b und ♮) und verschiedene Silben (fa und mi) sind, und diese weder unter dieselben Zeichen gesetzt werden, noch von derselben Tonhöhe sind, und es kann hier keine Mutation stattfinden, weil das der Erklärung des Wortes Mutation nicht entspräche. Denn wenn sie von derselben Tonhöhe wären, müsste man sagen b fa mi (und nicht b fa ♮ mi) und damit sich dieses allen deutlicher zeige, berücksichtigt man das Monochord.

---

*) Auch hier scheint die Überschrift später beigefügt worden zu sein.

Sciendum quod ubi sunt duae voces, ibi sunt duae mutationes, ut in F fa ut, quod dicitur fa ut (et ut fa); Et aliter, ubicumque sunt tres voces, ibi sunt sex mutationes, ut in G sol re ut, et in aliis, quia ubi tres*) sunt, ibi prima mutatur in secundam et e converso; et secunda in ultimam, et e converso; (et prima in ultimam, et e converso)**). Et ratione istius, ubi sunt duae (voces, non)***) duplicantur in†) quattuor, sic tres duplicantur in sex.††) Unde regula, quod omnis mutatio desinens in ut, re, mi, dicitur ascendens, quia plus habet ascendere quam descendere, et omnis mutatio desinens in fa, sol, la, dicitur descendens, quia plus habet descendere quam ascendere. Sumitur autem (mutatio dupliciter)†††): causa ascensionis aut descensionis, ut patet in C fa ut; si in ipso aliquis sumat fa, posset ascendere usque ad tertiam vocem, sicut, si vellet sumere quintam vocem, necesse est sumere ut in ipso C fa ut, quod est mutatio de fa in ut; et similiter descendendo suo modo; et ista sufficiant.

Dort, wo zwei Silben sind, giebt es auch zwei Mutationen, wie in F fa ut, weil man sagen kann fa ut und ut fa. Wo hingegen drei Silben sind, dort entstehen sechs Mutationen, wie in G sol re ut, und so in anderen; weil dort, wo drei Silben sind, die erste mutiert wird in die zweite, und umgekehrt, die zweite in die letzte, und umgekehrt, und die erste in die letzte, und umgekehrt. Aus diesem Grunde giebt es dort, wo zwei Silben sind, nicht doppelt so viele Mutationen, wie das der Fall ist dort, wo drei Silben sind. Daher die Regel, dass jede Mutation, die in ut, re, mi schliefst, eine aufsteigende genannt wird, weil sie mehr aufwärts als abwärts zu steigen gestattet; und jede Mutation, welche in fa, sol, la schliefst, heifst fallende, weil sie ein gröfseres Abwärts- als Aufwärtssteigen gestattet. Die Mutation geschieht aus zwei Gründen: wegen des Aufsteigens oder wegen des Absteigens, wie es sich zeigt in C fa ut; wenn in demselben jemand fa nimmt, so kann er aufwärts steigen bis zur dritten Stufe (bis la), wollte er jedoch eine Quinte höher steigen, muss er ut in jenem C fa ut nehmen, welches die Mutation von fa in ut ist; und ähnlich im Abwärtssteigen; und das möge ausreichen.

*) Couss. hat „duae".

**) Das Eingeschlossene fehlt.

***) Fehlt.

†) Couss. hat „per".

††) Von hier bis zu Ende des Abschnittes ist der Text sehr verdorben; wir haben denselben richtig gestellt nach Aristoteles.

†††) Diese beiden Worte fehlen.

De musica.

Nota quod musica est scientia veraciter canendi vel facilis ad canendi perfectionem via; et dicitur a moys, quod est aqua, et ycos, scientia, quia inventa fuit juxta aquas. Et sunt eius species tredecim, scilicet: unisonus, tonus, semitonus (etc.). Unde unisonus est, quidquid accipitur in eadem linea vocis, et sic ubique in gammate, scilicet in quolibet signo gammatis vel in qualibet voce. Et dicitur ab unus et sonus, quasi habens unum sonum et eundem, secundum figuram et secundum sonum. Item alio modo unisonus dicitur sonus unius vocis, a qua non fit progressio; unum semper habet esse vel in eadem linea vel in eodem spatio. Si vero progrediatur ab aliqua voce, vocem tangendo propinquam, tunc aliquando fit tonus, aliquando semitonium. Tamen sciendum est, quod unisonus non est consonantia per ipsum, sed est principium aliarum consonantiarum, et sine ipso unisono nulla consonantia esse potest.

Quid est unisonus? Unisonus est vox, per quam primo incipimus cantare, quae quidem vox non ascendit nec descendit, et in

Über die Musik.

Die Musik ist die Kenntnis, richtig zu singen, oder sie ist ein leichter Weg zur Vollkommenheit des Singens.[1]) Sie hat ihren Namen von moys, d. i. Wasser, und ycos, d. i. die Wissenschaft, weil sie bei dem Wasser erfunden worden ist. Es giebt dreizehn Gattungen derselben, nämlich: der Einklang, der Ganzton, der Halbton u. s. w. Einklang nennt man das, was in derselben Linie oder in demselben Zwischenraume gefunden wird. Unisonus ist hergeleitet von unus und sonus, gleichsam einen und denselben Klang habend, gemäſs seiner Darstellung und gemäſs seines Klanges. In anderer Weise wird er Unisonus genannt als Klang einer und derselben Stimme, von welcher keine Fortschreitung stattfindet; er behält denselben Klang, mag er in derselben Linie oder in demselben Zwischenraum sein.[2]) Wenn aber von irgend einer Stimme fortgeschritten wird zu der nächsthöheren oder zu der nächsttieferen, dann entsteht bald ein Ganzton, bald ein Halbton. Der Einklang ist an und für sich keine Konsonanz, sondern er ist das Fundament der übrigen Konsonanzen und ohne ihn kann es keine Konsonanz geben.

Was ist der Einklang? Der Einklang ist der Ton, mit welchem wir zuerst anfangen zu singen, welcher nämlich weder auf- noch

potestate cantoris est imponenda sive in excelsa sive in humili voce, et ponitur in quacumque clave fuerit necessarium.

abwärtssteigt, und es liegt in der Gewalt des Sängers, denselben in eine hohe oder tiefe Stimme zu legen, und er wird in irgend welchen Schlüssel gesetzt, in welchem er nötig ist.

De semitonio.

Semitonium est (imperfectum) spatium inter duos unisonos, quod secundum vocem hominis non potest nec licet dividi vel ponere medium; et accipitur inter quodlibet ♮ quadratum et C, vel E et F, vel A et b rotundum in medietate scilicet post distinctionem vocum, quia inter fa et mi fit ditonus cum diapente; sed si mi fa accipiuntur inter ista nomina vocum, debent talem distantiam sicut signa addita in qualilet specie, tunc est in supposito, ergo inter mi fa fit semitonium.*)

Non enim dicitur semitonium a semis, quod es dimidium, ut quidam putant, quia minus est, quam medietas toni, sicut manifeste apparet in dispositione monochordi, sed dicitur a semus, a, um, quod est imperfectus tonus.

Semitonium, ut dicit Bernardus, est dulcedo et condimentum totius cantus et sine ipso cantus esset corrosus, transformatus et dilaceratus. Boethius autem determinat

*) Bei Couss. wird zugefügt: „et dicitur a semis, quod est dimidium, ut patet figura. (Die Figur fehlt jedoch.) Ita dicitur autem semitonium, quia est imperfectus tonus“.

Über den Halbton.

Halbton nennt man die unvollkommene Entfernung zweier Einklänge, welcher gemäfs der menschlichen Stimme nicht kann und nicht darf geteilt oder gar als die Hälfte eines Ganztones gesetzt werden[1]); er findet sich zwischen jedem ♮ und C, oder E und F, oder A und b, wenn diese stufenweise einander folgen, weil in anderer Ordnung zwischen fa und mi eine grofse Septime entsteht[2]); aber wenn mi fa gesagt wird, haben sie dieselbe Entfernung, wie die beigefügten Zeichen in jeder Gattung, dann verhält es sich, wie wir unterstellt haben, also entsteht zwischen mi fa ein Halbton.

Den Namen semitonium hat er nicht von semis, d. i. die Hälfte, wie manche meinen, weil er kleiner ist als die Hälfte eines Tones, wie das sich in der Aufstellung des Monochords deutlich zeigt, sondern von semus a um, das ist unvollkommener Ton.

Der Halbton ist, wie Bernardus sagt, die Süfsigkeit und die Würze des ganzen Gesanges, und ohne denselben wäre der Gesang zernagt, ungebildet und zerrissen. Boethius aber bestimmt den Halb-

de semitonio per solutionem cuiusdam quaestionis. Nam ita est quod aliquando per falsam musicam facimus semitonium, ubi non debet esse; nam in mensurabili musica illud videmus*), quod tenor sive biscantus**) alicuius motecti vel rondelli stat in b fa ♮ mi dicendo per ♮ durum, tunc accipientem in diapente superius suum biscantum, oportet dicere mi in fa acuta, et sic per falsam musicam; nam facere diapente a mi in fa non est bona concordantia, eo quod ab ipso ♮ quadrato usque ad ipsum f acutum sunt duo toni et duo semitonia, quorum coniunctio nulla est consonantia, et oportet, quod ubi est diapente ab una voce in aliam, ibi sit bona et vera consonantia.

Et ideo oritur quaestio ex hoc videlicet, quae fuit necessitas, in musica regulari de falsa musica sive de falsa mutatione***), cum nullum regulare debet accipere falsum, sed potius verum. Ad quod dicendum est, quod mutatio falsa, sive falsa musica non est inutilis, imo est necessaria per bonam consonantiam inveniendam et malam

*) Couss. liest vidimus.

**) Das „sive biscantus“ steht hier nicht richtig; denn dasselbe kann in keinem Falle dem Tenor gleich gesetzt werden, auch wenn biscantus in der doppelten Bedeutung, wie discantus, genommen wird, so bedeutet es entweder einen zweistimmigen oder einen dem Tenor hinzugefügten Gesang.

***) Es fehlt das verbum (dicere?).

ton durch mathematische Untersuchung.[1]) Daher geschieht es, dass wir zuweilen durch die falsa musica einen Halbton hervorbringen, wo er nicht sein soll; denn das sehen wir in der Mensuralmusik, dass wenn der Tenor[2]) (oder der Biscantus) irgend eines Motetts oder Rondells in b fa ♮ mi steht durch ♮ durum und er seinen Biscantus eine Quinte höher nimmt, es nötig ist, zu sagen, mi im hohen fa (fis) und so durch die falsa musica; denn eine Quinte von mi nach fa ist keine gute Konsonanz, weil von ♮ bis zu dem hohen fa zwei Ganztöne und zwei Halbtöne sind, deren Verbindung keine Konsonanz giebt, und es ist nötig, dass dort, wo von einer Note zur anderen eine Quinte ist, eine gute und wahre Konsonanz sei.

Und daher entsteht hier die Frage, weshalb es nötig war, in der regulären Musik von der falsa musica oder falsa mutatio zu sprechen, da doch kein Reguläres etwas Falsches aufnehmen darf, sondern vielmehr Wahres. Hierzu ist zu sagen, dass die mutatio falsa oder die falsa musica nicht unnütz ist, sondern sie ist sogar notwendig, um eine gute Konsonanz zu bilden und um eine schlechte zu vermeiden. Denn wenn wir, wie gesagt, eine Quinte haben wollen, müssen wir notwendig drei Ganztöne und einen Halbton haben, so dass, wenn

evitandam. Nam sicut dictum est, si velimus habere diapente, de necessitate oportet, quod habeamus tres tonos cum semitonio, ita quod, si aliqua figura sit in b fa ♮ mi sub ♮ quadrato et alia sit in f acuta per naturam, tunc non est ibi consonantia, quia ibi non sunt tres toni cum semitonio, sed tantum duo toni cum semitonio duplici; veruntamen fieri potest ibidem, quod per falsam musicam apellamus, scilicet quando facimus de semitonio tonum vel e converso; non tamen est falsa musica, sed inusitata.

Unde notandum est, quod b molle non est de origine aliarum clavium; hoc autem cognoscitur per signum ♮ quadrati vel b rotundi in loco inusitato locatum, ita quod dicamus mi durum in f acutum cum signo ♮ quadrati; vel si b rotundum ponamus in b fa ♮ mi vel in consimilibus, ita quod sit in toni proportione, et tunc erit cum diapente consonantia; et ideo falsa musica est necessaria quandoque, et etiam ut omnis consonantia seu melodia in quolibet signo perficiatur.

Igitur scire debesmus secundum dictum, quod duo sunt signa falsae musicae, scilicet b rotundum et ista alia figura ♮; et talem proprietatem habent, videlicet quod b rotundum habet facere de semitonio tonum, tamen in descendendo, et de tono*) in ascendendo

*) Couss. hat „semitonio"

irgend eine Note in b fa ♮ mi unter ♮ quadrat und eine andere im hohen f im natürlichen Hexachord steht, dann ist hier keine Konsonanz, weil keine drei ganze Töne mit Halbton vorhanden sind, sondern nur zwei Ganztöne mit zwei Halbtönen, jedoch kann daselbst das geschehen, was wir falsa musica nennen, wenn wir nämlich aus dem Halbton einen Ton machen, oder umgekehrt; das ist jedoch keine falsa musica (falsche Musik) sondern eine ungewohnte Musik.[1])

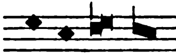
Daher ist zu merken, dass b molle anderen Ursprungs ist,[2]) als die anderen Schlüssel; das aber wird wahrgenommen durch die an ungewohnten Stellen befindlichen Zeichen ♮ und b, so dass wir sagen: mi durum (fis) im hohen f mit dem Zeichen ♮; oder wenn wir b in b fa ♮ mi oder in ähnliche Schlüssel setzen, so dass das Verhältnis eines Tones eintritt, dann wird es mit der Quinte eine Konsonanz bilden; daher ist die falsa musica zuweilen eine Notwendigkeit, damit jede Konsonanz oder Melodie in jedem Zeichen vollkommen zuwege gebracht werde.

Nach dem Gesagten ist daher zu wissen, dass es zwei Zeichen der falsa musica giebt, nämlich b und ♮, und diese haben die Eigentümlichkeit, dass b aus einem Halbton einen Ton macht, jedoch im Abwärtssteigen, und aufwärts-

habet facere semitonium.*) Et e converso fit de alia figura ista ♮ scilicet quod de tono descendente habet facere semitonium.**) Tamen in illis locis, ubi ista signa requiruntur, sunt***), ut superius dictum est, non falsa, sed vera et necessaria, quia nullus motettus sive rondellus sine ipsis cantari†) possunt, et ideo vera, quia id, quod falsum est, sequitur, quod non sit verum, sed hoc non est falsum, ergo etc.

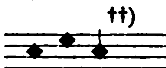
De tempore imperfecto.

Sex minimae possunt poni pro tempore imperfecto; unde notandum est, quod quando pro tempore imperfecto duae ponuntur semibreves non signatae, ambae sunt aequales, quia quaelibet tres valet minimas, ut hic:

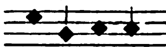


Quando tres ponuntur, prima valet tres minimas, secunda duas, tertia solam, ut hic:

††)



Quando quattuor, prima minor, secunda minima, tertia minor, quarta minima, ut hic:



Quando quinque ponuntur, tres

*) Org. hat tonum.

**) Org. hat tonum.

***) Org. hat et.

†) Couss. hat cantari non possunt.

††) Diese letzte Note, wie auch die in den folgenden Beispielen gesetzten Mi-

steigend macht es aus einem Ton einen Halbton. Umgekehrt macht das ♮ abwärts aus einem Ton einen Halbton. Jedoch an den Stellen, an welchen diese Zeichen erfordert werden, sind sie, wie oben gesagt, keine falschen, sondern wahre und notwendige Zeichen, weil kein Motett oder Rondell ohne sie gesungen werden kann, und deshalb sind sie wahre Zeichen, weil das, was falsch ist, nicht wahr ist, aber dieses ist nicht falsch, also u. s. w.

Über das imperfekte Tempus.

Sechs Minimä können für ein imperfektes Tempus gesetzt werden[1]); wenn daher für ein imperfektes Tempus zwei nicht bezeichnete Semibreves[2]) gesetzt werden, so sind diese beiden gleich, weil jede drei Minimä gilt.[3])

Wenn drei gesetzt werden, gilt die erste drei Minimä, die zweite zwei, die dritte eine.[4])

Wenn vier gesetzt werden, gilt die erste zwei Minimä, die zweite eine, die dritte zwei, die vierte eine.

Wenn fünf gesetzt werden, gelten die drei ersten als Minimä,

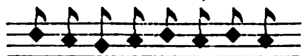
primae minimae, quarta minor, quinta minima, ut hic:



Quando sex ponuntur, omnes erunt aequales minimae, ut hic:



Et sic debent proferri omnes semibreves in quolibet tempore perfecto sive imperfecto, quando non signantur, quia, si sunt signatae, secundum quod signatae sunt, debent proferri. Et notandum, quod plures quam sex non possunt poni pro tempore imperfecto, nisi ibi sint semiminimae, ut hic:



Sciendum, quod secundum diversos istarum semibrevium valores diversa sortiuntur nomina. Unde semibrevis, quae sex valet minimas, maior nuncupatur; semibrevis vero, quae quinque vel quattuor, semimaior nuncupatur a semus (sic), quod est imperfectus, a, um; illa vero, quae tres valet minimas, recta et vera semibrevis vocatur, licet omnia corpora obliqua, largo modo loquendo, id est de semibrevibus, semibreves vocentur; illa vero, quae sola ..., minima appellatur; cuius vero minimae medietas, semiminima nominatur. Minimae tamen et semiminimae ad gradum salvandum,

die vierte gilt zwei und die fünfte eine.

Wenn sechs gesetzt werden, sind alle gleiche Minimä.

Und so müssen alle Semibreves in jedem perfekten oder imperfekten Tempus vorgetragen werden, wenn sie nicht bezeichnet sind, weil sie, wenn sie eine Bezeichnung haben, nach dieser Bezeichnung vorgetragen werden müssen. Auch ist zu merken, dass für ein imperfektes Tempus mehr als sechs Semibreves nicht stehen können, wofern es nicht Semiminimä sind.

Nach den verschiedenen Werten dieser Semibreves sind auch deren Benennungen verschieden. Daher wird eine Semibrevis, welche sechs Minimä gilt, Semibrevis maior genannt; aber eine Semibrevis, welche fünf oder vier Minimä gilt, heifst Semibrevis semimaior, von semis, d. i. unvollkommen; jene aber, welche drei Minimä gilt, heifst Semibrevis recta und vera, obgleich alle schiefen Notenkörper, wenn man im weitern Sinne von den Semibreves spricht, Semibreves genannt werden [1]); jene aber, welche nur eine Minima gilt, heifst Minima, und deren Hälfte heifst Semiminima. Der Minima jedoch und der Semiminima könnten zur Erlangung des Grades [2]), in welchem die als Minima gesetzte gewesen ist, andere

---

nimä, sollen nach dem Texte Semibreves-Noten sein; wir vermuten, dass die Beispiele später zugefügt worden sind.

in quo posita fuit minima, alia nomina imponi possent, ita quod minima vocetur semiminor, et semiminima minima nominetur.

Sciendum est etiam quod secundum modernos sicut minima potest diminui, sic potest augeri. Unde sciendum est, quod quando duae minimae inter duas semibreves vel breves ponuntur in medietate, secunda minima duas valet minimas et altera minima vocabitur tum in gradu ternario, sicut duae semibreves inter duas breves quando ponuntur in modo perfecto secunda semibrevis altera vocabitur, quae sex valet minimas, ut dictum est prius.

Benennungen beigelegt werden, so dass die Minima könnte semiminor und die Semiminima könnte minima heifsen.

Auch ist zu wissen, dass, wie nach den heutigen Musikern die Minima vermindert werden kann, sie auch kann vermehrt werden. Wenn daher zwei Minimä in der Mitte zwischen zwei Semibreves oder zwischen zwei Breves stehen, gilt die zweite Minima zwei Minimä und wird altera Minima genannt, dann im dreiteiligen Grade, wie wenn zwei Semibreves zwischen zwei Breves stehen im Modus perfektus, die zweite Semibrevis altera genannt wird, welche sechs Minimä gilt, wie früher gesagt wurde.

De signis temperum perfectorum et imperfectorum.

Dicto de brevibus et semibrevibus et minimis et semiminimis, et de valore earum, dicendum est de signis perfectorum temporum sive imperfectorum. Unde sciendum quod ad temporis perfecti designationem circulus apponatur rotundus, quia forma rotunda perfecta est, vel secundum aliquos obliqui apponantur tractuli tres, et utrumque unum est, ut hic:



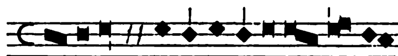
Ad denotandum quod quaelibet semibrevis dividitur in tres partes aequales in ternario loco, dicendum est, quod ubicumque talis

Über die Bezeichnung der perfekten und imperfekten Tempora.[1])

Nachdem wir über die Breves, Semibreves, Minimä und Semiminimä und über deren Wert gesprochen haben, wollen wir jetzt über die Bezeichnung der perfekten und imperfekten Tempora sprechen. Zur Bezeichnung des perfekten Tempus wird ein Kreis gesetzt, weil diese runde Form eine vollendete ist, oder nach anderen werden auch drei schiefe Striche gesetzt; beide bedeuten dasselbe.

Bezüglich der Bezeichnung, dass jede Semibrevis in drei gleiche Teile geteilt wird im dreiteiligen Takte, ist zu sagen, dass wo ein

circulus vel tres tractuli sine divisionis puncto reperiantur, est perfectionis*), scilicet quod tempus in se perfectum, id est aptum natum ad dividendum in tres partes aequales; quod sit perfectum, sic probatur: hoc est perfectum, quod habet principium, medium et finem, sed tempus est huiusmodi, ergo etc. Et e converso illud est imperfectum, quod caret istis, sive uno istorum; sed tempus imperfectum est huiusmodi, ergo maiore parte minor declaratur. Tempus enim imperfectum in duas dividitur semibreves, et sic uno caret istorum. Unde ad eius perfectionem denotandam semicirculus vel duo tractuli apponantur.



solcher Kreis oder drei Striche ohne den Punkt der Division gefunden werden, dies als Bezeichnung der Perfektion gilt, nämlich dass das Tempus in sich perfekt ist, d. i. dass es sich in drei gleiche Teile teilen lässt; dass es perfekt ist, lässt sich so beweisen: Perfekt ist dasjenige, was einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat; aber das Tempus (perfektum) ist von dieser Art, also u. s. w. Umgekehrt ist jenes Tempus imperfekt, welchem diese Merkmale fehlen oder eines derselben; aber von dieser Art ist das Tempus imperfektum, also ergiebt sich, dass es ein kleinerer Teil ist als der gröſsere Teil. Denn das imperfekte Tempus wird in zwei Semibreves abgeteilt, und so fehlt ihm ein Merkmal der Perfektion. Daher wird zur Bemerkung des imperfekten Tempus der Halbkreis oder es werden zwei Striche gesetzt.

De variationibus modorum perfectorum et imperfectorum.

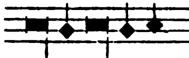
Cum de signis temporum variationem denotantibus fecimus mentionem, quomodo modernis cantoribus tam in modo quam in tempore fiat variatio dicendum est. Sunt alii cantus perfecti modo et tempore, alii imperfecti modo et non tempore, alii tempore et non modo, alii partim perfecti et alii partim imperfecti tam modo quam

*) Hier dürfte signum zu ergänzen sein.

Über die Veränderungen der perfekten und imperfekten Modi.

Da wir die die Veränderung der Tempora angebenden Zeichen erwähnt haben, ist darüber zu sprechen, wie von den heutigen Sängern sowohl im Modus als im Tempus eine Veränderung entsteht. Einige Gesänge sind perfekt im Modus und im Tempus, andere sind imperfekt im Modus und nicht im Tempus, andere im Tempus und nicht im Modus, andere sind teilweise perfekt und andere teil-

tempore. Et ubi notitiam tam de modo quam tempore variationum*) habeamus, perfectionem signa, aliud modum perfectum, aliud modum imperfectum notanda**) dare affectamus. Sed primo de divisa cantuum variatione videamus. Modus perfectus vocatur, quando tria tempora perfecta sive imperfecta pro perfectione qualibet accipiuntur. Modus vero imperfectus est, quando duo. In modo perfecto longa ante longam valet tria tempora, nisi imperficiatur a sola brevi praecedente vel sequente. Duplex longa sex tempora valet. In modo vero imperfecto simplex longa duo valet tempora nec unquam plus valere potest, nisi punctus apponatur. Duplex vero quattuor, nec potest augeri nec minui, nisi per solam minimam vel per duas, ut hic:



Item in modo perfecto, ut visum est, duplex longa imperficitur duobus modis: cum sola brevi, et tunc non valet nisi quinque, sive cum duabus, et tunc non valet nisi quattuor. Posset etiam imperfici

*) Couss. hat variationem.

**) Couss. hat notitiam.

weise imperfekt sowohl im Modus als im Tempus. Und wenn wir eine Kenntnis der Veränderungen, sowohl des Modus als auch des Tempus haben, suchen wir Zeichen zu geben, welche die Perfektion anzeigen, eines für den Modus perfektus und eines für den Modus imperfektus. Aber zuerst ist die auf der Teilung beruhende Veränderung der Gesänge zu betrachten. Perfekt wird der Modus genannt, wenn drei perfekte oder drei imperfekte Tempora für jede Perfektion genommen werden. Der Modus ist imperfekt, wenn zwei Tempora auf eine Perfektion kommen. Im perfekten Modus gilt die Longa vor einer Longa drei Tempora, wenn sie nicht durch eine einzelne vorhergehende oder nachfolgende Brevis imperfekt gemacht wird. Die doppelte Longa gilt sechs Tempora. Aber im imperfekten Modus gilt die einfache Longa zwei Tempora, und niemals kann sie mehr gelten, wenn ihr nicht ein Punkt beigefügt wird. Die doppelte Longa aber gilt vier Tempora; sie kann nicht vermehrt und nicht vermindert werden, aufser durch eine einzelne Minima, oder durch zwei, wie hier:

Ebenso wird im perfekten Modus, wie man gesehen hat, die doppelte Longa auf zweifache Weise imperfekt: durch eine einzelne Brevis, und dann gilt sie nur fünf, oder durch zwei Breves, und dann gilt sie nur vier Breves.

per minimas, sicut duplex imperfecta. Praeterea in modo perfecto secunda duarum brevium inter duas longas, ut visum est alteratur. In modo vero imperfecto nulla potest alterari.

Sie könnte auch imperfekt werden durch Minimä, wie die doppelte imperfekte. Aufserdem wird im perfekten Modus die zweite von zwei Breves zwischen zwei Longä alteriert, wie wir gesehen haben; aber im imperfekten Modus kann keine alteriert werden.

Item quotiescumque pausae trium temporum in uno corpore reperiuntur, modus est perfectus, ut in Orbis orbatur.

So oft Pausen dreier Tempora in einer Figur gefunden werden, ist der Modus perfekt, wie in Orbis orbatur.

Quotiescumque duae vel plures pausae reperiuntur in medietate, quarum quaelibet valet duo tempora, modus est imperfectus, ut in Adesto vetus.

So oft zwei oder mehr Pausen mitten im Gesange gefunden werden, von denen jede zwei Tempora gilt, ist der Modus imperfekt, wie in Adesto vetus.

Modus perfectus et tempus perfectum continentur in quodam cantu, qui vocatur: Deus iudex fortis. Modus est perfectus, quia semper tria tempora pro qualibet perfectione accipiuntur. Tempus est perfectum, quia quodlibet tempus in tres partitur semibreves.

Modus perfektus und Tempus perfektum sind in dem Gesange Deus iudex fortis. Der Modus ist perfekt, weil immer drei Tempora für jede Perfektion genommen werden; das Tempus ist perfekt, weil jedes Tempus in drei Semibreves geteilt wird.

Modus imperfectus et tempus imperfectum continentur in Adesto, quia ibi duo tempora pro perfectione qualibet accipiuntur, et quodlibet tempus non partitur nisi in duas partes aequales semibreves.

Der Modus imperfektus und das Tempus imperfektum sind enthalten in Adesto, weil hier zwei Tempora für jede Perfektion genommen werden und jedes Tempus nur in zwei Teile, nämlich in zwei gleiche Semibreves geteilt wird.

Modus perfectus et tempus imperfectum continentur in Bona condit.

Der perfekte Modus und das imperfekte Tempus sind enthalten in Bona condit.

Tempus perfectum et modus imperfectus in Misera.

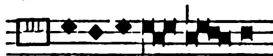
Das perfekte Tempus und der imperfekte Modus finden sich in Misera.

Tempus partim perfectum et

Das Tempus, teilweise perfekt

partim imperfectum et modus etiam continentur in Garison.

Ad modum perfectum denotandum secundum aliquos apponitur quadrulus tres intus continens tractulos protactos, ut hic:



Ad modum vero imperfectum denotandum apponitur quadrulus duos intus continens tractulos protractos, ut hic:



Ad modum et tempus perfectum denotandum insimul apponatur circulus intus tres tractulos continens, ita quod circulus tempus denotet perfectum, tractuli modum, ut hic:



Ad signandum vero modum et tempus imperfectum, semicirculus duos intus tractulos continens apponatur, ut hic:



Sed ut modum dumtaxat sive tempus variare possumus, signum sibi ipsi singulare proprium, scilicet quadrulum, ut visum est, appropriamus.

De notulis rubris.

Capitulum I.

Qua de causa notae rubrae in motectis ponantur, breviter videamus. Dicendum est igitur, quod duabus de causis, principaliter:

und teilweise imperfekt, und auch der Modus sind enthalten in Garison.

Zur Bezeichnung des Modus perfektus wird nach Manchen ein Quadrat gesetzt, welches innerhalb drei Striche enthält.

Für die Bezeichnung des imperfekten Modus setzt man ein Quadrat mit zwei innerhalb desselben gezogenen Strichen.

Zur Bezeichnung des perfekten Modus und zugleich des perfekten Tempus setzt man einen Kreis mit drei in denselben gezogenen Strichchen, so dass der Kreis das perfekte Tempus und die Strichchen den perfekten Modus angeben.

Um anzuzeigen, dass Modus und Tempus imperfekt sind, setzt man einen Halbkreis, welcher zwei Strichchen enthält.

Aber wenn wir nur den Modus oder das Tempus verändern können, geben wir ihm sein besonderes eigentümliches Zeichen, nämlich das Quadrat.

Über die roten Noten.

1. Kapitel.

Lasst uns kurz sehen aus welcher Ursache in den Motetten die roten Noten gesetzt werden. Es geschieht dies hauptsächlich aus

vel quia rubrae de alia mensura quam nigrae cantantur, ut in: Thoma tibi obsequia; quare in tenore illius motecti rubrae cantantur ex temporibus perfectis de modo imperfecto, nigrae vero e converso; vel rubrae aliquoties ponuntur, quia reducuntur sub alio modo, ut in motecto In arboris; in tenore illius motecti de rubris tria tempora pro perfectione sunt accipienda, de nigris vero duo; vel de rubris aliquando huc et illuc in Balladis, Rondellis et Motectis ponuntur, quia reducuntur et ad invicem operantur, ut in Plures errores.

zwei Ursachen: entweder weil die roten Noten in einer anderen Mensur gesungen werden als die schwarzen, wie in Thoma tibi obsequia, in dessen Tenor die roten Noten in perfekten Tempora vom imperfekten Modus gesungen werden, die schwarzen aber umgekehrt[1]); oder es werden die roten Noten oft gesetzt, weil sie unter einem anderen Modus geordnet werden, wie in der Motette In arboris, in dessen Tenor von den roten Noten drei Tempora für eine Perfektion zu nehmen sind, von den schwarzen aber zwei; die roten Noten werden zuweilen hier und dort in Balladen, Rondellen und Motetten gesetzt, weil sie auf einander bezogen werden und sie sich unter einander aushelfen[2]), wie in Plures errores.

Capitulum II.

Secundo modo apponuntur rubrae, quia cantantur in octava*) loci, ubi sunt sitae, ut in Gratia miseri et in motecto, qui vocatur Quelz avis. In horum etiam motectorum tenoribus omnes rubrae notae dicuntur in octava. Aliquando rubrae ponuntur ad differentiam proprii, id est simplicis et plani cantus, quia sunt**) non de plano, id est de proprio cantu, ut in Claerbuch. Ibi aliquoties

*) Original hat: quia cantantur in octava; nam loci ubi sunt sitae, etc.

**) Org. hat sicut.

2. Kapitel.

Auf die zweite Weise werden rote Noten gesetzt, weil sie in der Oktave der Stelle gesungen werden, an welcher sie stehen, wie in Gratia miseri und in der Motette Quelz avis. In den Tenoren dieser Motetten werden alle roten Noten in der Oktave gesungen. Zuweilen werden auch rote Noten zur Unterscheidung des eigentlichen, d. i. des einfachen und planen Gesanges gesetzt, weil sie nicht dem cantus planus, d. i. dem eigentlichen Gesange angehören, wie in Claerbuch. Dort werden zuweilen rote

rubrae ponuntur, ut longa ante longam non valeat tria tempora, vel ut secunda duarum brevium inter longas per omnia*) non alteretur, ut in tenore In nova sit animus; vel etiam ponuntur, ut longa ante longam valeat tria tempora et brevis ante brevem tres semibreves, ut In arboris. Rubrae etiam ponuntur aliquando, quia tempus et modus variatur, ut in tenore de Garison. In tenore enim illius motecti longae notulae nigrae tria tempora valent perfecta, rubrae vero duo tempora imperfecta, et aliquando e converso, ut in tenore motecti, qui vocatur Plures errores sunt.

Noten gesetzt, damit die Longa vor einer Longa nicht drei Tempora gelte, oder damit die zweite von zwei zwischen Longä stehende Breves nicht muss alteriert werden[1]), wie in dem Tenor In nova sit animus; oder sie werden auch gesetzt, damit eine Longa vor einer Longa drei Tempora und die Brevis vor einer Brevis drei Semibreves gelte, wie In arboris. Die roten Noten werden auch zuweilen gesetzt, weil Tempus und Modus sich ändern, wie in dem Tenore von Garison. Denn in dem Tenor dieser Motette gelten die schwarzen Longä drei perfekte Tempora, die roten aber zwei imperfekte, und zuweilen umgekehrt, wie in dem Tenore von Plures errores sunt.[2])

De nominibus temporum perfectorum.

Cum de temporibus et prolatione, secundum quod in sex sive novem dividuntur modis, superius tractavimus competenter, ne de temporis divisione insufficienter videamus tractasse, de tempore strictius tractare affectamus. Unde sciendum est, quod tempus perfectum est triplex, scilicet minimum, medium et maius. Minimum tempus posuit Franco. Unde notandum est secundum magistrum Franconem, et sicut visum est superius, minimum tempus non nisi tres

Über die Namen der perfekten Tempora.

Weil wir über die Tempora und über die Prolatio, wonach in den Modi sechs oder neun Teile abgeteilt werden oben ausreichend gehandelt haben, suchen wir das Tempus genauer zu behandeln, damit wir nicht scheinen dessen Einteilung unzureichend dargelegt zu haben. Es ist zu wissen, dass das perfekte Tempus ein dreifaches ist, nämlich minimum, medium und maius. Das Tempus minimum setzte Franco.[3]) Nach dem Lehrer Franco und auch nach dem, was wir oben gesehen haben, enthält das Tempus minimum nur drei Semibreves, welche nämlich so

*) Simon Tunsted (bei Couss. IV, 271) sagt statt „per omnia“ „de necessitate“.

continere semibreves, quae quidem adeo sunt strictae, quod amplius dividi non possunt nisi per minimas dividantur. Unde notandum, quod quando aliquis cantus temporis perfecti reperitur, ubi non nisi tres continentur semibreves pro uno tempore secundum minimum tempus pronuntiari debent, si sunt quattuor, primae duae minimae, nisi aliter signentur.

Item sciendum est, quod quando pro isto minimo tempore duae pronuntiantur semibreves, prima maior debet esse et nunquam secunda, nisi signetur; licet secundum artem veterem superius probavimus, quod secunda debet esse maior. Ratio huius est haec, quia illae semibreves in hoc tempore minimo se habent, sicut tres minimae in tempore maiore. Nam quando duae semibreves pro tribus minimis pronuntiantur, prima duas minimas valet, secunda vero solam minimam valet, nisi aliter signetur, ut superius visum est.

genau sind, dass sie weiter nicht geteilt werden können, wofern man sie nicht durch Minimä teilt. Wenn daher irgend ein Gesang eines perfekten Tempus gefunden wird, worin nur drei Semibreves für ein Tempus enthalten sind, so müssen diese nach dem Tempus minimum vorgetragen werden; wenn es aber deren vier sind, so sind die zwei ersten Minimä, wenn es nicht anders bezeichnet ist.

Ebenso ist zu wissen, dass wenn für dieses Tempus minimum zwei Semibreves vorgetragen werden, die erste maior sein muss und niemals die zweite, wofern das nicht bezeichnet ist, obgleich wir oben nach der alten Kunst es gebilligt haben, dass die zweite maior sein müsste.[1]) Der Grund hiervon ist der, dass jene Semibreves in diesem Tempus minimum sich verhalten, wie drei Minimä im Tempus maius.[2]) Denn wenn zwei Semibreves für drei Minimä zu rechnen sind, so gilt die erste zwei Minimä, aber die zweite nur eine einzelne Minima, wenn es nicht anders bezeichnet ist, wie man oben gesehen hat.

De medio tempore perfecto.

Medium tempus est illud, quod continet in se tres semibreves aequales, quae quaelibet duas valet minimas vel valere debet, et medium tempus perfectum non nisi sex minimas in se continet; et si ponuntur quattuor pro illo

Über das medium Tempus perfektum.

Das medium Tempus ist jenes, welches in sich drei gleiche Semibreves enthält, von denen jede zwei Minimä gilt oder gelten muss; das medium Tempus perfektum enthält nur sechs Minimä, und wenn vier für jenes Tempus ge-

tempore, duae debent esse minimae; si quinque, quattuor debent fieri minimae; si sex, omnes minimae et aequales. Et si dividuntur, per semiminimas dividentur, quarum quaelibet minima in duas dividitur semiminimas. Unde quando nos videmus, quod plures quam sex non ponuntur pro tempore, sub tempore medio perfecto eas pronuntiare debemus. Possumus tamen eas secundum maius tempus pronuntiare, licet plures quam sex non ponantur; et hoc quando signantur. Nam sicut signentur, proferri debent, secundum quod sunt signatae.

setzt werden, müssen zwei davon Minimä sein; wenn fünf gesetzt werden, müssen vier Minimä sein, wenn sechs, müssen sie alle Minimä und gleich sein. Wenn sie geteilt werden, so wird das durch Semiminimä geschehen, indem jede Minima in zwei Semiminimä geteilt wird. Wenn wir daher sehen, dass für ein Tempus nicht mehr als sechs Semibreves gesetzt werden, so müssen wir dieselben unter dem medium Tempus perfektum vortragen. Wir können jedoch dieselben auch nach dem maius Tempus vortragen, wenn mehr als sechs nicht gesetzt sind und zwar dann, wenn sie so bezeichnet sind. Denn so wie sie bezeichnet sind, müssen sie nach ihrer Bezeichnung vorgetragen werden.

De maiore tempore perfecto sciendum est, quod continet in se tres semibreves, quarum quaelibet valere posset tres minimas, nec plures valere posset, nisi per semiminimas dividatur. Unde quando plures quam sex ponuntur minimae, necessario oportet, quod sit maius tempus perfectum, et sic maius tempus perfectum tria minima tempora in se continet.

Das maius Tempus perfektum enthält in sich drei Semibreves, von denen jede drei Minimä gilt und auch nicht mehr gelten kann, wofern nicht durch Semiminimä geteilt wird. Wenn daher mehr als sechs Minimä gesetzt werden, muss notwendig das maius Tempus perfektum vorhanden sein, und so enthält das maius Tempus perfektum drei minima Tempora in sich.

De minimo tempore imperfecto.

Item sciendum est, quod sicut tempus perfectum est triplex, scilicet minimum, medium et maius, ut dictum est, sic tempus imperfectum est duplex, scilicet mini-

Über das minimum Tempus imperfektum.

Sowie das Tempus perfektum ein dreifaches ist, nämlich minimum, medium und maius, so ist das Tempus imperfektum ein zweifaches, nämlich minimum und

mum et maius. Minimum tempus est illud, quod continet in se duas semibreves, quarum quaelibet duas valet minimas, et sic minimum tempus imperfectum non nisi quattuor minimas valere debet, nisi per semiminimas dividatur.

De tempore maiore imperfecto.

Maius tempus imperfectum continet in se duas semibreves aequales, quarum quaelibet valet tres minimas, et sic tempus majus imperfectum sex minimas in se continet. Unde quando nos videmus, quod plures quam quattuor minimae ponuntur pro tempore imperfecto, secundum maius tempus imperfectum eas debemus pronuntiare. Et sic apparet, quod sicut perfectum in tres dividitur semibreves, sic in tres prolationis species, et tempus imperfectum in duas, scilicet minimum et maius, secundum quod in duas dividitur semibreves. Et est notandum, quod maius tempus imperfectum se habet sicut maius tempus perfectum.

Explicit ars nova magistri Philippi de Vitri.

Deo gratias. Amen.

maius. Das minimum Tempus ist jenes, welches in sich zwei Semibreves enthält, von denen jede zwei Minimä gilt, und so darf das minimum Tempus imperfektum nur vier Minimä gelten, wenn nicht durch Semiminimä geteilt wird.

Über das Tempus maius imperfektum.

Das Tempus maius imperfektum enthält in sich zwei gleiche Semibreves, von denen jede drei Minimä gilt, und so enthält das maius Tempus imperfektum sechs Minimä. Wenn wir daher sehen, dass mehr als vier Minimä für das imperfekte Tempus gesetzt werden, müssen wir dieselben nach dem maius Tempus imperfektum vortragen. Und so zeigt es sich, dass gleich wie das Tempus perfektum in drei Semibreves geteilt wird, es auch in drei Gattungen der Prolatio zerfällt, und das Tempus imperfektum in zwei, nämlich minimum und maius, wobei in zwei Semibreves abgeteilt wird. Es ist zu merken, dass das maius Tempus imperfektum sich verhält, wie das maius Tempus perfektum.

Es schliefst die Ars nova des Lehrers Philipp von Vitry.

Gott sei Dank! Amen.

Bemerkungen zur Ars nova von Philipp von Vitry.

Seite 147:

1) Diese hier nach Boethius Buch 1, Kap. 2, gemachte Einteilung der Musik gründet sich auf die ausgedehnte Bedeutung, welche das Wort Musik bei den Griechen hatte; man bezeichnet damit nicht nur jede Art von Kenntnis und Kunst, sondern auch die Ordnung und den Zusammenhang aller Dinge. Alles, was die Natur in ihrem Umfange begreift, hatte die Musik zu einigen und harmonisch zu gestalten. Die Lyra galt nur als eine Nachahmung des großen nach denselben Gesetzen musikalisch aufgebauten Weltalls. Die Ideen über die Sphärenmusik finden sich noch bei späteren griechischen und lateinischen Schriftstellern vertreten oder doch mit großer Pietät behandelt; diese Ansichten erhielten sich sogar bis ins späte Mittelalter. Die Musik des Weltalls, sagt Boethius, kann man am besten an den Dingen erkennen, welche man am Himmel selbst oder in der Zusammenfügung der Elemente oder in der Verschiedenheit der Jahreszeiten wahrnimmt. Denn wie sollte es geschehen, dass die Maschine des Himmels so schnell in so schweigsamem Laufe bewegt werde? Die menschliche Musik, sagt derselbe Boethius, sieht jeder ein, der einen Blick in sich selbst thut. Was ist es denn anderes, was jene unkörperliche Lebhaftigkeit der Vernunft mit dem Körper vermischt, als eine gewisse Harmonie und Einrichtung, welche gleichsam eine einzige Konsonanz von tiefen und hohen Stimmen bewirkt? — Die instrumentale Musik, sagt derselbe, ist die, von der man sagt, dass sie in gewisse Instrumente gelegt sei (d. h. die nach den drei Tongeschlechtern geordnete mathematisch abgemessene Skala), diese werde ausgeübt durch Anspannen, z. B. der Saiten, oder durch Blasen, z. B. bei Blasinstrumenten u. s. w.

Diese instrumentale Musik zerfiel in eine theoretische und praktische. Erstere, auch musica harmonica, von Boethius Buch 5, Kap. 2, Harmonie genannt, war nach demselben Boethius, Buch 5, Kap. 2, die Fähigkeit, welche die Unterschiede der hohen und tiefen Töne mit dem Gefühle (d. i. dem Gehöre) und mit dem Verstande abwägt, wobei Gefühl und Verstand gewisse Instrumente dieser harmonischen Fähigkeit sind. Sie schloss also in sich Kenntnis und Verständnis des Tonsystems.

Die praktische Musik teilte sich, je nachdem das Ausführen der Tonreihen durch natürliche oder künstliche Werkzeuge geschah, in Gesang und Instrumentalmusik.

2) Unter concordantia ist hier nach der gegebenen Erklärung über intrumentale Musik die Harmonie, die Tonreihe zu verstehen, welche nach den mathematischen Gesetzen in dem Monochord dargestellt wird. Diese wird in demselben nach dem diatonischen, nach dem chromatischen und nach dem enharmonischen Geschlechte geordnet.

3) Unter Tongeschlecht versteht man eine bestimmte Kombination der Klänge, die sich bei den Griechen innerhalb des Tetrachords vollzog. Die dasselbe begrenzenden Töne hießen feststehende und blieben in jedem der drei Geschlechter unverändert, während die Zwischenklänge, die sogenannten beweglichen, im chromatischen und harmonischen Geschlechte nach dem untern feststehenden hinuntergestimmt wurden im Gegensatz zu dem diatonischen, wo sie das Maximum ihrer Spannung haben. Die Aufstellung des Tetrachords in den drei Geschlechtern mit unseren Notennamen ausgedrückt war folgende: diatonisch h c d e; chromatisch h c des e; enharmonisch h ces deses e. Das durch Hinunterstimmen der beweglichen Töne

nunmehr gröfser gewordene höchste Intervall ist charakteristisch für jedes der beiden Geschlechter: es wird im chromatischen zur kleinen, im enharmonischen zur grofsen Terz, welche beide Intervalle als unzusammengesetzte erscheinen.

Seite 148:

1) Boethius erklärt dies im 1. Buche Kap. 7, wie folgt: „Wir setzen z. B. drei Einheiten hin, oder drei Zweiheiten oder drei Dreiheiten, oder überhaupt drei Zahlen von beliebig gleicher Gröfse; die vielfachen Zahlen gewinnen wir dann so, dass wir hieraus eine zweite Reihe herstellen, in welcher die erste Zahl gleich der ersten Zahl in der ersten Reihe ist; die zweite Zahl der zweiten Reihe ist gleich der Summe der ersten Zahl in der ersten Reihe und der ersten Zahl in der zweiten Reihe; die dritte Zahl in der zweiten Reihe ist dann gleich der Summe der ersten Zahl in der ersten Reihe und der zweiten Zahl in der zweiten und der dritten in der ersten Reihe, denn indem auf diese Weise die Zahl in Progression tritt, entsteht die erste doppelte Proportion der Vielfachheit, wie folgendes Schema zeigt:

1	1	1
1	2	4

Hier ist also die Einheit in der zweiten Reihe gleich der Einheit in der ersten. Ebenso ist die Zweiheit (in der zweiten) gleich der Summe der beiden Einheiten in der ersten und zweiten Reihe. Ebenso ist das Vierfache gleich der Summe der Einheit in der ersten Reihe, der Zweiheit in der zweiten und der dritten Einheit in der ersten Reihe. Es ist also 1, 2, 4 die doppelte Proportion."

Seite 150:

1) Unter der Linie in der Dreifaltigkeit dürfte eine der drei Linien zu verstehen sein, welche auf dem Monochord unterhalb der Saite gezogen sind zur Aufnahme der Teilungspunkte nach den drei Geschlechtern.

Seite 151:

1) Die Art und Weise, die Skala abzuteilen, ist bei den mittelalterlichen Theoretikern verschieden. Man teilte z. B. in drei Teile nach den grofsen, kleinen und verdoppelten Buchstaben, welche die Schlüssel hiefsen; man teilte ferner auch nach Tetrachorden ab, jedoch in verschiedener Weise. Unser Autor teilt auch nach Tetrachorden ab und es soll in jedem Tetrachord ein Ganzton, ein Ganzton und darauf ein Halbton folgen, und diese Ordnung soll bei G (Γ) beginnen. Das erste Tetrachord wird enthalten G A B C; das zweite C D E F; das dritte F G a b; weiter geht es nicht mehr, so dass wir d, welches er als erste Grenze angiebt, nicht erreichen. Es wird also bei G wieder angefangen werden müssen, und es heifst das folgende Tetrachord G a ♮ c; das folgende c d e f u. s. w.

Seite 152:

1) Um dieses Verfahren deutlicher zu haben, denke man sich über einem Brette eine Saite gespannt, deren freischwingender Teil zwischen zwei festen Stegen 72 cm misst, und in G eingestimmt sei. Schiebt man einen beweglichen Steg in die Mitte der Saite, so wird jede der beiden Hälften in einer Länge von 36 cm das g ertönen lassen, und eine solche Teilung dieser Hälften in einer Länge von 18 cm wird g^1 geben. Setzt man nun den Steg in die Mitte zwischen die beiden G und g, so geschieht unter Berücksichtigung der vorher gegangenen Teilungen eine Vierteilung der ganzen Saite, von denen drei Viertel in einer Länge von 54 cm c angeben; hiervon die Hälfte von 27 cm wird c^1 und hiervon die Hälfte mit $13^1/_2$ cm wird c^2 angeben. Setzt man weiter den Steg in die Mitte der beiden cc^1, so erhält

man f in einer Saitenlänge von $40^1/_2$ cm; hiervon die Hälfte mit $20^1/_4$ cm giebt f^1 und hiervon die Hälfte mit $10^1/_8$ cm Saitenlänge giebt f^2. Zwei Drittel der ganzen Saite mit 48 cm geben d und hiervon die Hälfte mit 24 cm giebt d^1 und davon die Hälfte mit 12 cm giebt d^2. Teilt man nun die Saitenlänge von d in drei gleiche Teile und fügt man einen solchen Teil zur ganzen Saitenlänge von d, so erhält man A in einer Saitenlänge von 64 cm; davon die Hälfte von 32 cm giebt a, und hiervon die Hälfte mit 16 cm Länge giebt a^1. Zwei Drittel von der Saitenlänge des A geben das e mit $42^2/_3$ cm; hiervon die Hälfte giebt e^1 mit $21^1/_3$ cm, und davon die Hälfte giebt e^2 mit $10^2/_3$ cm Länge. Teilt man ferner die Saitenlänge von e in drei gleiche Teile und fügt man einen solchen Teil zur ganzen Saitenlänge von e, so erhält man H mit einer Saitenlänge von $56^8/_9$ cm; die Hälfte hiervon giebt ♮ (h) mit $28^4/_9$ cm. Drei Viertel vom ersten f geben b mit $30^3/_8$ cm Saitenlänge; hiervon die Hälfte mit $15^3/_{16}$ cm geben b^1.

Stellen wir die Saitenlängen für die Töne der Oktave von c bis c^1 zusammen, so erhalten wir: c mit 54 cm, d mit 48 cm, e mit $42^2/_3$ cm, f mit $40^1/_2$ cm, g mit 36 cm, a mit 32 cm, b mit $30^3/_8$ cm, ♮ mit $28^4/_9$ cm, c^1 mit 27 cm, mit welchen die oben angegebenen Intervallen-Verhältnisse übereinstimmen. Wir erhalten Ganztonfortschreitungen im Verhältnis von 9 : 8 und zwei Halbtonfortschreitungen, von e nach f und von h nach c im Verhältnis von 256 : 243, und eine Fortschreitung im Verhältnis von 2187 : 2048 von b nach ♮.

Unterzieht man die oben angeführten auf der Teilung der Saite nach dem mittelalterlichen Monochord beruhenden Intervallenverhältnisse einer näheren Betrachtung, so ergiebt sich, dass die Quinten, Quarten und Oktaven durchaus rein, die kleinen Terzen im Verhältnis von 32 : 27 (statt des reinen Verhältnisses 6 : 5), die grofsen Terzen im Verhältnisse von 81 : 64 (statt 5 : 4), die kleinen Sexten im Verhältnisse von 128 : 81 (statt des reinen Verhältnisses von 8 : 5), und die grofsen Sexten im Verhältnisse von 27 : 16 (statt 5 : 3) jedoch falsche und für harmonische Tonverbindungen durchaus unbrauchbar sind, so dass die Alten allen Grund hatten, diese Terzen und Sexten als Dissonanzen zu erklären und nur die Oktaven, Quinten und Quarten als Konsonanzen gelten zu lassen.

Seite 154:

1) D. i. die sogenannte Guidonische Hand, nämlich eine an den Fingergelenken der linken Hand geordnete Folge der Guidonischen Skala.

2) Man unterscheidet eine Proprietas des planen Gesanges und eine Proprietas des Mensuralgesanges; erstere wird von unserm Autor hier behandelt; im Mensuralgesange wird der ersten Note einer Ligatur die Proprietas zugeschrieben, wenn sie die ihrer Gestalt (nämlich einer Brevis) aufser der Ligatur entsprechende Bedeutung der Brevis behält.

Seite 155:

1) D. h. Lässt man von zwei unter demselben Zeichen stehenden Silben, z. B. in C fa ut, eine Silbe, z. B. fa, fort und nimmt man dafür ohne Änderung des Tones ut, so entsteht die Mutation von fa in ut.

Seite 157:

1) Diese sich zuerst im Dialogus Oddo's, bei Gerbert I, 252 findende Erklärung des Wortes musica wird von diesem erläutert, indem er dem Schüler sagt: „Wie der Lehrer dir alle Buchstaben zuerst in der Tafel vorzeigt, so bringt auch der Musikus dir alle Töne im Monochord nach und nach bei.“ Auch unser Autor

sagte vorher: „Gamma ist nichts anderes, als die Zusammenstellung der Zeichen des Monochords mit dem Namen der Töne;“ und gleich darauf: Es giebt vier Hauptteile der Musik oder des Gamma.

2) In der ersten Bedeutung ist der Einklang das Zusammentreffen verschiedener Singstimmen in demselben Tone; in der zweiten Bedeutung ist er die Wiederholung eines Tones durch dieselbe Singstimme.

Seite 158:

1) Mathematisch jedoch kann er geteilt werden. Gaffor berichtet in seiner Practica mus. cap. 13, dass manche durch Beifügung ++ die Note, der es beigefügt ist, um eine Diesis, das kleinste Intervall des enharmonischen Geschlechtes erniedrigen wollten.

2) Nämlich von F aufwärts bis e ist eine grofse Septime.

Seite 159:

1) Boethius findet im 2. Buche Kap. 28, 29, 30 den kleineren Halbton im Verhältnis von 243 : 256 und den gröfseren im Verhältnis von 2048 : 2187.

2) Im 12. und 13. Jahrhundert war der Tenor das Fundament der Komposition, eine dem Chorale oder dem Volksliede entnommene Melodie, oft auch nur ein Bruchstück einer Melodie, das nur 8—10 Töne umfasste, welche dann öfter wiederholt wurden. Über diesem Tenor als der tiefsten Stimme erfand der Komponist eine zweite Stimme (Discantus), eine dritte (Triplum), eine vierte (Quadruplum). Später rückte der Tenor hinauf in die Stimme über der untersten und wurde die Bezeichnung für die hohe Männerstimme.

Seite 160:

1) Die Ausdrücke falsa musica, falsa mutatio, musica ficta, coniuncta, musica acquisita, bedeuten die Erhöhung oder Erniedrigung irgend eines Tones der Skala um einen Halbton. Diese chromatische Veränderung findet sich schon angedeutet bei Oddo (Gerbert I, 272), wenn er sagt: „Aufserdem sucht die ausgeartete und meistens ausgelassene und zu sehr sinnliche Harmonie mehr Halbtöne, als wir gesagt haben.“

Walter Odington (bei Couss. I, 215) sagt, dass bei den Modernen die Stufen E, F, b c, e, f, $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{b}$ chromatisch verändert werden; er nennt diese Stufen analog der griechischen Musiklehre bewegliche (mobiles) und diejenigen, bei denen eine solche Veränderung nicht stattfindet, nennt er feststehende (stabiles). Die beiden mobilen Stufen b und $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{b}$, sagt er, würden eigentliche Stufen des Monochords genannt, die übrigen hingegen würden die Musiker falsche nennen, nicht weil sie dissonierende, sondern weil sie fremde (extraneae) und bei den Alten ungebräuchliche seien. Gaffor (Pract. mus. cap. 13) sagt, dass manche noch das sol unter la durch einen Halbton erhöheten; zugleich giebt er für diese chromatische Veränderung folgende Erklärung: „Wenn das fa in C fa ut in mi verändert wird durch die Erhöhung um einen grofsen Halbton, so nimmt das Hexachord seinen Anfang in A re. Verändert man aber das tiefe ♮ durch Erniedrigung um einen Halbton in fa, so wird das Hexachord in dem einen Ton unter *Γ* gesetzten F fa ut beginnen.“

2) Während Walter Odington noch annimmt, dass weder b noch ♮ der musica ficta angehören, sondern beide eigentliche Töne des Monochords (propriae voces monochordi) sind, ist unser Autor jedoch der Meinung, dass diese Töne wohl aus derselben Veranlassung hervorgegangen sind, wie die übrigen, die durch Beisetzung

von b und ♮ entstehen, nämlich um von beliebigen Tönen aus das Hexachord beginnen zu können.

Seite 161:

1) Hier ist das imperfekte Tempus jenes, welches zwei Semibreves enthält, von denen jede in drei Minimä teilbar ist; also die Mensur, die man später mit Tempus imperfektum und Prolatio maior bezeichnete.

2) Eine bezeichnete Semibrevis ist eine solche, die einen aufwärts- oder abwärtsgehehenden Strich hat. Eine Semibrevis mit aufwärts gezogenem Striche (♦) gilt als Minima; dagegen eine mit abwärts gezogenem Striche (♦) gilt fünf Minimä und dann die ihr folgende Semibrevis (◆) nur eine Minima. (cf. Marchettus v. Padua bei Couss. III, 6.)

3) Marchettus von Padua, welcher in seinem Pomerium mus. mensur. bei Gerbert III, und in Brevis compilatio etc. bei Couss. III, die Zweiteilung und die Geltung der kleineren Notenwerte behandelt, berichtet uns auch von einer bei den Franzosen und Italienern verschiedenen Mensurierung und verschiedenen Zuteilung der Notenwerte. Während die Italiener zuerst durch zwei und dann wieder durch zwei teilten, teilten die Franzosen zuerst durch zwei und hierauf durch drei. Daher gilt eine durch einen abwärts gehenden Strich bezeichnete Semibrevis, wenn zwei Semibreves für ein Tempus stehen, bei den Italienern drei Minimä und die nichtbezeichnete gilt eine Minima, während bei den Franzosen erstere fünf Minimä und letztere eine Minima gilt.

4) Bei den Italienern gilt dann jede der beiden ersten eine Minima und die letzte deren zwei.

Seite 162:

1) Hier fehlt: „Eine Semibrevis, welche zwei Minimä enthält, heifst Semibrevis minor."

2) Unter gradus sind hier die verschiedenen Geltungen zu verstehen, welche dieselbe Notengattung haben konnte. Simon Tunstede versteht darunter die Mensuren, Modus Tempus und Prolatio; denn derselbe sagt bei Couss. IV, 274: Die perfekte Longa heifst in ihrem Grade maior, die imperfekte Longa aber minor und die Brevis recta heifst in jenem Grade minima.

Seite 163:

1) Theodor de Campo giebt in seiner Abhandlung De musica mensurabili bei Couss. III, 186 folgendes als Grund an, weshalb man die Zeichen für die verschiedenen Mensuren setzte: „Oft", sagt er, „ereignet es sich in Motetten und anderen mensurierten Gesängen, dass die Mensur sich ändert, nämlich im perfekten Modus, so oft imperfekte Noten mit perfekten der genannten Mensur vermischt werden und umgekehrt im imperfekten Modus perfekte zwischen imperfekte gesetzt werden, deshalb werden den mensurierten Gesängen dieser Art gewisse Zeichen beigesetzt, nämlich" u. s. w.

Seite 168:

1) Hier wird sich, da die beiden Mensuren gleichwertig sind (d. h. in beiden gilt die Longa gleichviele Semibreves) in dem Verhältnis der Dauer der Longä und Semibreves nichts ändern, nur die Dauer der Breves ändert sich. Ein ähnliches Verhältnis tritt auch bei den übrigen gleichwertigen Mensuren ein; bei diesen ist demnach ein Übergehen aus einer Mensur in eine andere leicht zu bewerkstelligen. Anders verhält es sich hingegen mit dem Übergehen aus einer Mensur in eine

andere, nicht gleichwertige Mensur; dort muss eine Reduktion stattfinden. Daher sagt der Anonymus I, bei Couss. III, 353: „Diese Gleichwertigkeiten zeigen, dass, wenn das Tempus durch eine Minima beschleunigt oder in die Länge gezogen wird, sogleich die Mensur von der einen in die andere übergeht; das geschieht aber in der Prolatio, im Tempus oder im Modus; z. B. beim Tempus perfektum Prolatio maior und Modus imperfektus Tempus imperfektum Prolatio minor übersteigt das Tempus den Modus um eine Minima.“ Weiter sagt derselbe: „Denn diese Gleichwertigkeiten und auch die Reduktionen der Mensur schaffen Unzuträglichkeiten im Vortrage, welche lateinisch tractus (Zug), gallisch treyns (train) und von vielen Synkope genannt wird“. Aus dem, was Simon Tunstede (dieser spricht mit denselben Worten über die Gleichwerte) bei Couss. IV, 277 noch zufügt, erhalten wir über das Verhältnis etwas näheren Aufschluss; derselbe sagt: Vier Minimä haben denselben Wert, wie eine imperfekte Brevis von der Prolatio minor, und drei Minimä sind gleich einer Semibrevis der Prolatio maior; wenn nun vier Minimä gegen drei kommen, so kann das nicht unter derselben Mensur geschehen, denn die drei können nicht in derselben Schnelligkeit vorgetragen werden, wie die vier, es müsste denn die Pause einer Minima entstehen oder eine von jenen dreien müsste minor sein und zwei Minimä gelten. Dieses, sagt er weiter, kann sich nur dem zeigen, der in dieser Wissenschaft erfahren ist, und keinem anderen, weil die Minima so rasch vorübergeht, dass der Verzug derselben von vielen nicht bemerkt wird und sie deshalb glauben, die vier Minimä hätten denselben Wert wie die drei. Nicht jede Untersuchung ist dem Gehör zu überlassen sondern der Berechnung, welche sich nicht täuscht“. Hieraus dürfte sich ergeben, dass in solchen Fällen, wenn innerhalb eines Musikstückes vorübergehend Noten vorkamen, welche sich nach der angenommenen Mensur nicht ordnen ließen, oder nach der Absicht des Komponisten nicht geordnet werden sollten, oder bei welchen es zweifelhaft sein konnte, wie sie zu ordnen seien, diese Noten eine von den übrigen Noten verschiedene Farbe erhielten. Auf diese Weise hatten die roten Noten bald die Bedeutung der Perfektion, bald der Imperfektion, bald der Alteration, bald der Synkopation. (Man vergleiche hiermit auch die Abhandlung Dr. Hugo Riemann's „Über die verschiedene Bedeutung des Color [der Schwärzung] in den Mensuralnotierungen des 16. Jahrh., Monatshefte XX, Nr. 10.)

2) Dieses quia reducuntur et ad invicem operantur weiset deutlich auf die Definition der Synkope hin, welche bei Couss. III, 34 heißt: „Syncopa est divisio cuiuscunque figurae ad partes separatas, quae ad invicem reducuntur in perfectionem numerando.“

Seite 169:

1) Der Autor will sagen: Der Cantus planus wird in schwarzen Noten und zumeist in Longä und Breves notiert; wird nun zu einer Komposition der Tenor dem cantus planus entnommen, so wird es oft vorkommen, dass einer Longa eine Longa folgt oder dass zwei Breves zwischen zwei Longä stehen. Im perfekten Modus müsste nun die vor einer anderen Longa stehende Longa drei Tempora und die zweite von zwei zwischen zwei Longä stehenden Breves müsste als alterierte Brevis zwei Tempora gelten. Will nun der Komponist haben, dass der Tenor oder nur einzelne Noten desselben nicht diesen Regeln über die Perfektion und Alteration unterliegen, so macht er sie rot. Ist der Modus hingegen imperfekt, so würde die vor einer Longa stehende Longa zwei Tempora und jede der beiden zwischen zwei Longä stehenden Breves ein Tempus gelten; durch Anwendung des color jedoch

kommen sie in das Verhältnis der Dreiteiligkeit, so dass jene Longa drei und jene zweite Brevis zwei Tempora gilt.

2) Simon Tunstede (bei Couss. IV, 272) berichtet, dass man auch die Pausen in verschiedener Farbe geschrieben habe, wie die Noten, so dass zwischen den Pausen und Noten eine Gleichheit der Farbe entstand. Ferner sagt derselbe, dass man in Motetten verschiedene Farben angewendet habe, damit der Cantus mehr hervortrete; in dieser Weise habe Philipp von Vitry seine Motetten komponiert.

3) In der frankonischen Zeit verstand man unter Tempus eine solche kurze Zeitdauer für die Brevis, dass innerhalb derselben von der Stimme drei gleiche Semibreves noch deutlich vorgetragen werden konnten. Dieses Tempus nennt unser Autor das Tempus minimum. Jede weitere Teilung der Semibrevis in zwei oder drei Minimä musste notwendig die für die Brevis angenommene Zeitdauer beim Tempus minimum verlängern, weil dann die Minimä in die Zeitdauer eintraten, welche vordem den Semibreves zugemessen war; daher denn auch die Benennung Prolatio für die Teilung der Semibrevis in Minimä.

Seite 170:

1) In der ars nova wurde also die erste von zwei zwischen zwei Noten einer höheren Gattung stehenden gleichen Noten alteriert, während in der ars vetus die zweite alteriert wurde.

2) Der Sinn scheint der zu sein: Im Tempus maius hat die Minima dieselbe Zeitdauer wie die Semibrevis im Tempus minimum; es verhalten sich also die Semibreves im Tempus minimum ebenso wie die Minimä im Tempus maius. Wenn aber im Tempus maius nur zwei Minimä für drei gesetzt werden, muss eine, und zwar nach der ars nova die erste, alteriert werden; in gleicher Weise muss es mit zwei Semibreves im Tempus minimum geschehen.

Mitteilungen.

* Im Jahre 1885 fand wie bekannt in London in der Albert Hall eine Ausstellung alter Musikwerke im Druck und Manuskript statt. 1886 erschien darüber bei Bernard Quaritch ein Katalog, betitelt: „A descriptive Catalogue of rare Manuscripts & printed books, chiefly liturgical, exhibited by Her Majesty Queen Victoria; the Universities of Cambridge, Cracow, & Oxford; the National Hungarian Museum, Buda-Pest; the Archbishop of Mechlin; the Earl of Ashburnham, Earl Spencer, W. H. Cummings, A. H. Littleton, J. E. Matthew etc., by W. H. James Weale. 8°. XV. u. 191 S. mit vielen photolithogr. Abbildungen von Titeln, Zeichnungen und Probedrucken. Die liturgischen Mss. reichen bis ins 9. Jahrh. Das älteste gedruckte Psalterbuch „cum Canticis, Hymnis, Litania et precibus" von 1457, gedruckt von Joh. Fust und Peter Schöffer von Gernsheim in Mainz. Sehr ausführlich und gewissenhaft sind die Beschreibungen jedes Werkes von Weale, die oft bis ins Kleinste reichen. Weniger befriedigend sind die Beschreibungen der in Stimmbüchern gedruckten Gesangswerke des 16. und 17. Jahrh. Hierin scheint dem Verfasser jegliche Kenntnis abzugehen. Auch wurden viele dieser Drucke nur in einem Stb. ausgestellt und bleibt man im Unklaren, ob die übrigen Stb. dem Exemplare überhaupt fehlen, oder nicht erwähnt oder gar nicht ausgestellt sind. Im Übrigen

ist der Katalog ganz vorzüglich und die Titel vollständig und mit allen genauen Angaben versehen. Merkwürdig ist es aber, dass der Katalog erst seit kurzem von der Verlagshandlung in Deutschland verbreitet und zu unserer Kenntnis gelangt ist.

* Franz Xav. Witt's Bibliothek ist in den Besitz der bischöfl. Privatbibliothek in Regensburg gelangt und mit der Proske-Mettenleiter'schen vereint.

* Die Staatsbibliothek in München ist jüngst in den Besitz einer stattlichen Sammlung Briefe von *Orlandus de Lassus* gelangt, die sich bisher im Besitze der Aretin'schen Familie befanden. Der Bibliothekar der Musikabteilung in München beabsichtigte sie zum Teil herauszugeben, doch ergab sich der Inhalt teilweise so derb und für unsere Zeit als unveröffenbar, dass derselbe davon abstehen musste. Die Briefe sind meistens an die Mitglieder der herzoglichen Familie gerichtet mit der Lassus auf einem sehr vertrauten Fuſse gestanden haben muss und es wirft auf die damaligen Umgangsformen in diesen Kreisen ein eigentümliches Licht, dass man sich gegenseitig so derbe Späſse schrieb. Leider erfuhr ich von dieser Erwerbung erst, als ich München schon verlassen hatte; die Ausbeute an biographischen Notizen soll sehr ergiebig sein, und steht zu hoffen, dass Herr Dr. Sandberger in nächster Zeit eine darauf bezügliche Arbeit veröffentlicht.

* In „Archives historiques, artistiques & littéraires“ Paris 1890, Nr. 10 chez Bourleton“, 8°, befindet sich Seite 425 ein Artikel, betitelt: Liste des artistes mentionnés dans les états de la maison du roi et des maisons des princes, du 13. siècle à l'an 1300. Seite 431 befindet sich das Verzeichnis der „Menestrels et Musiciens. Die Notizen sind zwar auſserordentlich kurz und enthalten nicht mehr als Namen, Amt und ungefähre Zeitbestimmung, dennoch sind sie von groſsem Wert und geben über manchen Musiker doch einen kleinen Anhalt. — Ein anderer Artikel von *Michel Brenet* (S. 443) handelt über die Oper in Turin unter dem Kaiserreiche (Napoleon 1810—1813). Er verzeichnet die damals aufgeführten Opern, deren Komponisten und die vorzüglichsten Sänger. Seite 460 veröffentlicht derselbe Verfasser einen kurzen Artikel über einen von Fétis vergessenen Musiker: *Herbert Lecouteux*, der in der Mitte des 16. Jhs. Kapellmeister an der Metropole zu Rouen war und von dem die Nationalbibl. in Paris einen 4stimmigen Gesang besitzt, der zwar nur mit dem Namen „Herbert“ gezeichnet ist, dennoch, nach Mr. Brenet's Annahme, kein anderer als obiger Musiker sein kann.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 15 u. 16.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Monatshefte

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Musikalische Wettstreite und Musikfeste
im 16. Jahrhundert.

Von Dr. **H. M. Schletterer.**

Musik- oder Sängerfeste, unserer Zeit sehr geläufige Bezeichnungen und gewöhnliche Vorkommnisse, nennt man solche grofse Konzertaufführungen, die von mehr oder minder zahlreichen, zu gemeinschaftlichem Zusammenwirken verbundenen Konzert- oder Gesangvereinen ausgeführt werden, meist mehrtägige Dauer beanspruchen und zufolge der leichten Verkehrsverhältnisse unserer Tage, allmählich solch riesige Dimensionen annehmen, dass sie ihren Veranstaltern kaum mehr zu bewältigende Aufgaben stellen. Gemeiniglich datiert man den Bestand solch grofsartiger Produktionen, wenigstens bei uns in Deutschland, von jenem ersten Musikfest, das der Kantor *G. F. Bischoff* (1780—1841), ein in hohem Grade kunstbegeisterter und energischer Mann, nach unsäglichen Opfern und Mühen an Geld und Zeit, am 20. und 21. Juni 1804 in Frankenhausen in Thüringen zusammenbrachte. Unter *L. Spohr*'s Leitung, damals noch Kapellmeister in Gotha, kamen „die Schöpfung" von J. Haydn, Beethoven's erste Sinfonie und eine von dem Dirigenten komponierte Ouverture zur Aufführung. Er selbst, wie auch der Violoncellist *Dotzauer*, der Klarinettist *Hermstädt*, der Konzertmeister *Matthäi* verherrlichten das Fest durch Solovorträge. Für die Gesangssoli waren vortreffliche Kräfte gewonnen: Frau *Scheidler* aus Gotha, die Kammersänger *Methfessel* aus Rudolstadt und *Strohmeyer* aus Weimar. Die benachbarten

Städte Gotha, Stollberg, Erfurt, Weimar, Rudolstadt u. s. w. sandten Orchester- und Chorkräfte, so dass jenes aus 106 Instrumentisten, der Chor aus 101 Stimmen bestand. Ein zweites ähnliches Fest, ebenfalls unter Spohr's Direktion (er hatte dafür seine erste Sinfonie geschrieben) fand dann im Juli 1811 statt. Diesem Beispiele folgte 1808 (1812) die Schweiz; auch in Wien und Hamburg begeisterte und beteiligte man sich an ähnlichen Unternehmungen. Allmählich entstanden der Elb-Verein, als dessen Dirigent sich namentlich *Fr. Schneider* in Dessau Verdienste erwarb; der Thüringisch-Sächsische, der Märkische Verein. Am 10. und 11. Mai 1818 ward unter *J. Schornstein*'s (Musikdirektor in Elberfeld) Leitung das erste rheinische Musikfest in Düsseldorf gefeiert. Mit der Zeit verbreiteten sich derartige Feste auch nach Frankreich (1830), Holland (1834), Italien (1835) und Russland (1836). Heute giebt es kein Land, keine gröſsere Stadt mehr, in denen nicht Musikfeste veranstaltet worden wären. Ihnen reihten sich infolge des imensen Aufschwungs, den der Männergesang nahm, die Sängerfeste an, den groſsen Musikverbänden, die Sängerbunde. Der deutsche Sängerbund vereinigt bekanntlich alle Sänger deutscher Zunge unter seinem Paniere. Diese, zugleich gemütlicher Geselligkeit dienenden Liederfeste (wie man sie auch noch nennt) unterscheiden sich jedoch wesentlich von den Musikfesten, die höhere Ziele verfolgen und die Aufführung groſsartiger Werke, unterstützt von bedeutendsten künstlerischen Kräften, sich zur Aufgabe setzen, obwohl es auch bei ihnen an Festschmäusen und Vergnügungen anderer Art nicht fehlt.

Groſsartige musikalische Vereinigungen, hier vorzugsweise Wettkämpfe, kannte schon das Altertum. Griechenland, dieses von den Göttern so reich gesegnete Land, von je eine Heimstätte der Kunst und seine für das Schöne begeisterten und empfänglichen Bewohner, vereinigte zuerst alle Kitharöden, Auloiten und Auleten zu edlem, ruhmvollen Wettstreite. Die Sieger fanden sich durch den ihnen überreichten Lorbeer in höchstem Grade geehrt. Viele Künstlernamen haben sich aus jenen Tagen bis heute erhalten. Das ganze Volk nahm lebhaftestes Interesse an diesen Vorkommnissen. Allerdings vereinigten sich hier mit den musikalischen auch gymnastische und andere Kampfspiele. Diese Feste wurden von auſserordentlicher Bedeutung durch den groſsen Einfluss, den sie auf das gesamte öffentliche Leben gewannen. Die wichtigsten dieser Wettkämpfe waren die alle 5 Jahre wiederkehrenden, zu Olympia in der Provinz Elis gefeierten Olympischen Spiele; dann die im 3. Jahre jener begangenen

Pythien, zu Ehren des Pythischen Apolls auf der krissaiischen Ebene bei Delphoi. Dann begegnen wir der gleichen Erscheinung wie heute: neben diesen grofsartigen Nationalfesten begingen einzelne Städte, Opferhaine und Stämme kleinere ähnliche Feste. So fanden im Haine des Zeus Nemeios die nemeïschen, auf dem Isthmus die isthmischen, in Athen die panathenäischen, in Lacedämonien die carnischen, in Eleusis in Attika die eleusischen Feste statt. Zu Delphi feierte man zu Ehren der Artemisia, in Epidauros zu Ehren des Asklepios Wettkämpfe, bei denen Dichter und Musiker ebenfalls mit Preisen gekrönt wurden.

Nachdem Griechenland und seine kunstbegabten Bewohner den Barbaren, die verheerend das blühend schöne Land in der Folge überschwemmten und verheerten, zur Beute geworden, schweigt die Geschichte durch Jahrhunderte von festlichen Gesangswettkämpfen dieser Art. In der allgemeinen Not einer wilden, an ganz andern und zwar blutigen Kämpfen reichen Zeit verstummten die Lieder begeisterter Sänger, die milden Weisen der Flötenbläser. Wir hören nur, dass in kommenden Jahrhunderten bei aufserordentlichen Gelegenheiten, bei fürstlichen Vermählungen, bei Krönungen, bei Reichsversammlungen u. s. w. das verachtete Volk der fahrenden Spielleute in grofser Zahl und von den fernsten Gegenden zusammenströmte, um auf allen denkbaren Instrumenten ihre allerwärts bekannten Tonstücke möglichst geräuschvoll zum besten zu geben, dafür als Lohn Speise und Trank, klingende Münze und reiche, bunte Gewandung heischend. Doch erhielt sich immer die Kunde aus fernen Tagen und eine Neigung für musikalische Produktionen, die den Rahmen des Gewöhnlichen überschritten, in der Erinnerung des Volkes. Namentlich waren es die Hofhaltungen kunstsinniger und freigebiger Fürsten, welche Sängern und Musikern, die meist auf ein unstetes Wanderleben angewiesen waren, zeitweise Zuflucht boten, und vielfach kam es dann wohl auch vor, dass, wenn mehrere Ton- und Sangeskundige zusammentrafen, in fröhlichem Musicieren und Singen und Sagen, jeder sein Bestes zu geben suchte. Solche sangesliebende Herren waren namentlich mehrere der hohenstaufischen Kaiser, die Herzöge Friedrich II., der Streitbare, von Österreich, Otto II., der Erlauchte, von Baiern, Berthold von Kärnthen, Heinrich von Breslau, Ottokar von Böhmen, Otto von Meran u. a. Besonders aber wird Landgraf Hermann I. von Thüringen († 1217) gerühmt, als einer der Fürsten, welche die Kunst des Gesanges und ihre Vertreter besonders hochhielt und zu ehren wusste. Bekannt ist der von ihm veranlafste Wartburgkrieg (um 1206

bis 1208), ein Rätselkampf, an dem sich die besten Sänger jener Zeit beteiligten: Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen, Reinmar der Zwetter, Biterolf, der tugendhafte Schreiber und in dem zuletzt Wolfram von Eschenbach über Klingsohr von Ungarland den Sieg davon trug. Kein Fest verging daher, ohne dass es durch Musik und Gesang verherrlicht worden wäre. Höfe und Städte liehen sich bei derartigen Gelegenheiten gegenseitig ihre Musikanten, und da einzelne Instrumente allmählich immer kunstvollere Behandlung gewannen, auch durch die allgemeine Aufnahme der Tonschrift, die Feststellung der harmonischen Regeln und Gesetze und infolge der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes nun für ein musikalisches Ensemble eine feste Grundlage gewonnen wurde, mussten die Leistungen kommender Jahrhunderte von ihrer anfänglichen Roheit viel verlieren. Welcher Art dieselben aber durch lange Zeit eigentlich waren, entzieht sich dadurch unserer Beurteilung, als Instrumentalkompositionen aus früheren Tagen nicht oder nur unvollkommen erhalten sind. Künste und Handwerke bewahrten streng und ängstlich ihre Zunftgeheimnisse und auch die zünftigen Musikanten, wenn auch immer noch mit den fahrenden in Kontakt, hielten darauf, dass ihre Tonstücke nur traditionell sich weiter erbten, wie wir das heute noch bei den Zigeunermusikern sehen. Eine gar anmutige Schilderung eines Musikfestes giebt C. Weisflog (1770—1828) in seiner sehr gelungenen Humoreske: „Der wütende Holofernes. Bericht des Hof-Cantoris Hilarius Grundmaus anno Domini 1615.“ Schade, dass das ganze nur ein Phantasiegebilde des Dichters ist. Unter solchen Umständen dürfte nun die Mitteilung von einem periodisch wiederkehrenden Gesang- und Musikfeste, einem musikalischen Wettstreite, an dem sich Komponisten, Sänger und Instrumentisten gleicherweise beteiligten und das seit dem 16. Jahrhundert in der alten Stadt Évreux am Iton, in der Obernormandie, Dep. Eure, und in ähnlicher Weise wohl auch anderorts stattfand, von dessen Einrichtung, Gründung und Gesetzen, besonders interessant erscheinen.*) Wir geben nachstehend ausführ-

*) Während Hof und Publikum in Paris im 16. Jahrhdt. sich im Eifer für musikalische Produktionen überboten, blieb der Klerus, der von je grofses Interesse an der Entwickelung der Tonkunst nahm, nicht zurück. Die Kathedralsingschulen (z. B. die in Beauvais) waren berühmt der Sorgfalt wegen, die sie Sängern und Instrumentisten widmeten. Neue Institutionen traten allmählich fördernd hinzu. Die Musiker verehrten als ihre Patronin die h. Cäcilia und unter ihre Ägide stellten sich alle diejenigen, die musikalische Gesellschaften, — in dieser Zeit eine so wichtige und einflussreiche Rolle im öffentlichen Kunstleben einnehmend, — gründen wollten. So hatte der Erzbischof von Paris 1566 im Kloster der grofsen Augustiner auf

licheren Bericht über diese Angelegenheit und fügen hier nur noch ergänzend bei, dass die modernen Musikfeste überhaupt ihren eigentlichen Anstofs durch die 1784 auf Veranlassung des Lord Viscount Fitzwilliam Watkin Williams und John Bates ins Leben gerufene, auf vier Tage ausgedehnte Säkularfeier von Händel's Geburtstag (Commemoration of Haendel) erhielten. Diese heute noch in ungetrübtem Glanze fortbestehenden grofsartigen Musikfeste erregten seinerzeit gröfstes Aufsehen und staunende Bewunderung. Nicht nur in England, in Birmingham, Norwich, York u. a. O. fanden sie Nachahmung, auch Deutschland wollte in Veranstaltungen solcher Massenaufführungen, denen fast immer Händel'sche Werke zu Grunde lagen, nicht zurückbleiben. Erste Versuche mit über das Mafs des Gewöhnlichen hinausgehenden Aufführungen machten schon *J. A. Hiller*, der auf seiner Rückreise von Mitau nach Leipzig 1786 und 1787 in Berlin und Breslau, Händel'sche und andere Oratorien zu Gehör brachte. Eine weiteres Aufsehen machende Aufführung fand 1789 in Berlin statt, wo unter dem Protektorat König Friedrich Wilhelm II. das Oratorium „Hiob" von C. Ditters von Dittersdorf gegeben wurde.

Wir lassen nun auszugsweise den Bericht über die niederländischen Feste folgen, der einer seltenen Monographie entnommen ist, die sich besonders mit diesem Gegenstande befasst, und den Titel führt:

Puy de Musique*) érigé a Évreux, en l'honneur de madame sainte Cécile; publié d'après un manuscrit du XVIe siècle par M. M. Bonnin et Chassant. Évreux, J. J. Ancelle fils. 1837.

Cy est le liure de la fondation du seruise faict et estably en l'honneur de Dieu, soubz l'inuocation de madame saincte Cécille, en l'église cathédral Notre-Dame d'Évreux, au jour et feste d'icelle saincte par chacune année à venir à perpétuité.

Zur Ehre Gottes und der glorreichen Jungfrau Marie und aller Heiligen des Paradieses, insonderheit der h. Cäcilia, Jungfrau und Martyrin. Amen.

Gott der Schöpfer, der erste Urheber der Wissenschaften, hat, indem er den Menschen die Erfindung der musikalischen Kunst gewährte, damit andeuten wollen, dass man ihn damit dienen und ehren solle, da ihm die Loblieder und Gesänge angenehm waren, welche

---

Ansuchen von Lehrern, Sängern und Beamten eine Genossenschaft unter dem Schutze der Heiligen gegründet, die 1575 solche Ausdehnung gewonnen hatte, dass ihre Statuten gewährt wurden. Diese Pariser Gesellschaft hatte man sich in Évreux zum Vorbilde genommen.

*) Puy, erhöhter Ort, Berg (podium, élévation, saillie en balcon).

die aus Pharaos Tyrannei befreiten Kinder Israels seinem Namen sangen und mit Musikinstrumenten begleiteten. Dies wissend ermahnt der König und Prophet David jeden der treuen Diener Gottes, ihn zu loben und mit dem Ton und der Harmonie des Psalterions, der Harfe und der Orgel zu verherrlichen. Und er selbst gab das Beispiel, als er, vor der Lade Gottes schreitend, die Harfe spielte, durch deren Ton früher mehrmals schon Gott die Qualen hatte enden lassen, welche Saul durch böse Geister erlitt. Viele heilige Personen, sowohl Männer als Frauen, lobten Gott und seinen Sohn, Jesum Christum, unsern Heiland, mit den harmonischen Akkorden der instrumentalen, wie der gesungenen Musik und u. a. auch Madame saincte Cäcile, Jungfrau und Martyrin. Und zu Ehren Gottes und unter Anrufung desselben, haben an mehreren Orten der Christenheit eifrige Diener Gottes schöne Stiftungen gemacht und Freunde der Musik pflegen alljährlich am Tage und Feste dieser Jungfrau Gott dem Schöpfer und ihr Motetten und Loblieder zu singen. In anbetracht dessen haben ehrwürdige Personen und die Sänger und Wochengeistlichen der Kathedrale Notre-Dame zu Évreux, von Frömmigkeit und dem Wunsche beseelt, dass der Gottesdienst an dieser Kirche ehrenvoll, wie er früher gewesen, erhalten werde, und nach ihnen kommende Geschlechter veranlasst würden, diese Kunst zu lernen und zu üben und sich dadurch würdig zu machen, dieser Kirche zur Ehre Gottes und der Erbauung des Volkes zu dienen, beschlossen und unter sich und mit einigen frommen und angesehenen Leuten dieser Stadt vereinbart (gleichwohl unter gutem Gefallen der Herren vom Kapitel), einen Dienst zu gründen und festzustellen auf immer und für jedes Jahr zur Ehre Gottes, am Tage und Feste der genannten Heiligen, in der Art und Weise und den Mitteln wie hier folgt.

Genannte Sänger und Wochengeistliche der Kirche Notre-Dame mit oben genannten Bewohnern der Stadt, die in ihrer Frömmigkeit diesen Gottesdienst stifteten, werden den Herren vom Capitel 160 liv. tournois übergeben (was sie zu thun bereit sind, sofern es diesen Herren gefällt, sie anzunehmen), um zu creiren auf ihr Einkommen oder das Kirchengut, für das sie Bürgen sind, die Summe von 8 liv. tourn., als beständige und unveräufserliche Rente. Diese Summe wird jährlich bezahlt und abgeliefert werden von dem prévôt (Vorgesetzten) des Capitels an den gewöhnlichen distributeur (Austeiler) der genannten Herrn, um die Anteile zu vergeben, wie gesagt werden wird, nachdem die Ordnung des Dienstes bestimmt ist.

Am Vorabend des Festes der Madame St. Cäcile, 21. Nov. nach der Vesper und Complete des Chors (Schlussgesang) wird zu Ehren Gottes und zum Gedächtnis genannter Jungfrau, von zwei Choralisten (choraulx) ein Responsorium im Choral gesungen. Der „vers" und das „Gloria Patri" nach einer Antiphone fleurtis. Darauf wird gesungen das „Magnificat" im faulx-bourdon mit Orgel, wornach die gleiche Antiphone wieder folgt; und am Schluss derselben wird das Gebet an die h. Cäcilia vorgetragen und zwar wird es von einem der Wochengeistlichen gesungen (wenn es ihm gefällt), oder von einem andern dieser Herren, den er bitten wird, es für ihn zu thun, vielleicht auch von einem der vier Wochenvikare oder einem andern. Nach diesem Gebet wird das „Benedicamus Domino" von zwei Choralisten gesungen, aber statt des „Deo gratias" eine Motette an die Jungfrau. Folgend auf dieses wird der den Gottesdienst feiernde das „Converte nos" anstimmen und darnach werden im faulx-bourdon drei Psalmen der Complete gesungen, nämlich: „Cum invocarem", „In te Domine", und „Ecce nunc benedicite", worauf die Orgel einstimmen wird. Wenn dies geschehen und die Antiphone „Miserere" mit dem Gebete „Illumina" gesprochen ist, wird mit Orgelbegleitung eine Antiphone an die Jungfrau Maria mit dem Vers und Gebet gesungen.

Am folgenden Tage, dem Festtage genannter Jungfrau, nach der Chormesse, wird mit Musik und Orgel von dem genannten Herrn Canonicus, oder einem der oben bezeichneten, mit dem Diacon, Subdiacon und drei Choralisten ein Hochamt gesungen.

Am selben Tage nach der Vesper und Complete wird in genannter Kirche wie am vorhergehenden ein gleicher Gottesdienst wiederholt, indem zu dem vorhin erwähnten drei Psalmen der Complete der Psalm „Qui habitat in adiutorio", gefügt wird.

Um das Volk zur Feier einzuladen, lässt man dreimal mit allen Glocken läuten (sera faict sonner trois carillons); zweimal für den ersten und zweiten Dienst und das drittemal für die Messe.

Am folgenden Tage wird nach der Chorfrühmette für die Seelen aller verstorbenen Gläubigen, besonders der Gründer, ein Requiem mit Musik gefeiert, mit dem „Libera", „De profundis" und den gewohnten Gebeten mit Diacon, Subdiacon und zwei Choralisten. Zu dieser Messe wird mit zwei Glocken eingeläutet.

Und da die Capelle, in der früher dieser Gottesdienst gehalten (dict) und gefeiert wurde, wegen der steinernen, von neuem wieder construirten Mauer zu enge geworden ist (gegen die Erwartung oben genannter), so dass der Gottesdienst nicht mit einer der Feierlichkeit

angemessenen Würde celebriert werden kann, da Geistliche und Laien ohne Ordnung durcheinander stehen müssten, und das anwohnende Volk die Erhebung des Corpus Domini nicht zu sehen vermöchte, so werden die Herren unterthänigst um die Erlaubnis ersucht, genannten Gottesdienst am Trauungsaltar feiern und auf einer leeren Säule daneben, die ohnedem eines Bildes bedarf, das Bild der h. Cäcilia anbringen zu dürfen. Diese Säule ist am zweiten Pfeiler vom genannten Altar, gegenüber dem Bilde der h. Helena; und da der erste und letzte Gottesdienst nur bei Nacht, nach der Chorvesper gehalten werden kann, sollen, wenn es den Herren gefällt, zwischen einigen Pfeilern beim Altar 4—5 lange Holzgestelle angebracht werden, um Kerzen darauf zu stecken; das alles auf Kosten der Gründer; diese Holzgestelle sollen so befestigt werden, dass man sie, ohne dass dadurch Schaden verursacht wird, am Tage nach dem Feste wieder leicht wegnehmen kann.

Dem Herrn Canonicus, der den oben bezeichneten Gottesdienst für die Vigilie des Festes halten wird, wird die Summe von 2 sol 6 den. tourn. ausgefolgt.

Dem Herrn Canonicus für das Hochamt des Tages 5 s. 6 d.

Dem Herrn Canonicus für den gleichen Dienst am Festtage nach der Vesper 2 s. 6 d.

Dem Herrn für die Totenmesse des folgenden Tages 5 s. tourn.

Und wenn anstatt des Herrn Canonicus einer der Vicare den Gottesdienst hält, werden ihm für den ersten am Vorabend 20 d., für die Tagesmesse 3 s. 4 d., für den zweit. 20 d., für d. Totenmesse 3 s. 4 d. verabfolgt.

Für den Diacon und Subdiacon bei der Tagesmesse 20 d.

Denselben für die Totenmesse je 20 d.

Jedem der Choralisten 20 d. für jeden Dienst der beiden Messen und für die zwei Abendgottesdienste, sowohl am Vorabend, als am Feste 15 d. Was im ganzen für alle vier Gottesdienste 13 s. 4 d. t. macht.

Den Sängern, Wochengeistlichen und Chorknaben für den ganzen Gottesdienst 25 s.

Dem Organisten für den ganzen Gottesdienst 7 s. 6 d.

Dem Balgtreter 6 s.

Für die Verwaltung, welche die Ornamente für den Altarschmuck liefert und die Mützen (chappes) von carmoisinrotem Sammet für den Vorabend und den Festtag und die schwarzen Mützen und Ornamente für die Totenmesse, 40 s.

Für die Beleuchtung, die für die zwei Hochämter aus 6 Kerzen und 3 Fackeln besteht, 17 s. 6 d.

Den die Kapelle herrichtenden Messnern für die Dauer des ganzen Gottesdienstes 10 s.

Den Glockenläutern item 15 s.

Dem Austeiler, welcher die Verteilung der festgesetzten Beträge an die genannten Herrn besorgt 3 s. 4 d.

Beim Tode eines der Gründer wird am genannten Altar nach der Chorfrühmette, auf Kosten der Gründer, ein Requiem für die Seele des Verstorbenen gesungen. Die Kosten dafür werden am Tage vor der nach dem Festtage stattfindenden Totenmesse ausgeschlagen, wie früher mit Erlaubnis genannter Herrn geschah, für die Seele des verstorbenen Meisters Jeh. Jourdain, zu seinen Lebzeiten Lehrer der Chorknaben.

Anno domini millesimo quingentesimo septuagesimo, tertio die lunae, duodecima mensis octobris, in capitulo insignis ecclesiae cathedralis beatae mariae Ebroicensis in quâ praesidebat dominus decanus cum aliis dominis canonicis capitulantibus et capitulariter congregatis ad pulsum campanae, ut moris est, pro tractando de suis negotiis, qui quidem domini decanus capitulum et canonici sic capitulantes ratificaverunt, laudaverunt et approbaverunt omnia et singula supra scripta in fundatione praeinserta, contenta et narrata prout supra narrantur et continentur et ad fines in illa contentos.

Hier unterzeichnet Guiffard mit einem Handzug und De Paris mit Zeichen und Handzug.

Copie des Gründungsvertrags.

Allen denen, welche vorliegende Urkunde sehen werden, entbietet Louis le Mercié, Ritter, Licentiat der Rechte, viconte d'Évreux und Siegelbewahrer genannter viconté seinen Grufs. Da in den Jahren 1570—72 die Sänger und Wochengeistlichen der Kathedrale zu Évreux mit Erlaubnis der Herrn Dekane und der Herrn vom Kapitel dieser Kirche am Vorabend und Festtag der h. Cäcilia einen Dienst zu Ehren Gottes mit Anrufung dieser Heiligen und mit einer Totenmesse am Tage nach dem Feste gefeiert haben; welchem Gottesdienste mehrere Hochgestellte sowohl Geistliche als Weltliche beigewohnt, haben dieselben, von Frömmigkeit bewegt, mit den Sängern und Wochengeistlichen vereinbart (gleichwohl mit der Genehmigung der Herrn vom Capitel), besagten Gottesdienst für beständig zu gründen und zu diesem Zwecke genannten Herren eine Eingabe gemacht mit dem Entwurf (cayer) dieser Stiftung, der insbesondere den Gottesdienst betrifft, den sie zu gründen beabsichtigten und die Summe der denirs, die sie zu diesem Zwecke vergabt wissen wollen, an die, welche

diesen Gottesdienst halten würden und andere, wie im besagten cayer es weiter enthalten ist. Die Herrn vom Kapitel haben Montag 12. Oct. l. J. 1573 diese Gründung angenommen und autorisirt und genehmigt, von besagten Gründern die Summe von 160 liv. zu erhalten, um zu dem Einkommen des Kapitels die Summe von 8 liv. als beständige und unveräufserliche Rente zu stiften. Diese Summe von 8 liv. soll jährlich von dem prévôt genannter Herrn, ihrem gewöhnlichen Austeiler verabfolgt werden, damit er die Verteilung nach Vorschrift des cayer besorgen kann. Wir thun zu wissen, dass vor Jeh. Regnould und Marie le Charpentier, Gerichtsschreiber für den König unsern Herrn und den Herzog von Évreux, gegenwärtig waren, nachgenannte verehrungswürdige und verständige Personen: die maîstres Nic. le Clerc, Nic. Eudes und Rob. Dagommer, Kanoniker an dieser Kathedrale, welche Vollmacht und besondern Auftrag der Herren vom Kapitel hatten, folgendes auf Ehre einzugehen, wie es auf Befehl des Kapitels geschah, dat. vom Freitag dem vorletzten Tage im Oktober i. l. Jahre 1573, unterzeichnet Guesbert und De Paris, jeder mit seinem Handzuge für die nachgenannten Gründer haftend. Die abgeordneten Herren Kanoniker, ihrem Auftrag folgend, bezeugten Namens der Herren des Kapitels, dass sie als Vermächtnis für immer angetreten haben, sowohl für sich als ihre zukünftigen Nachfolger, die von genannten Sängern und Wochengeistlichen stipulirte Summe, durch die Vertrauensperson M. Jeh. Boethe, presbtre chapellain dieser Kathedrale und maîstre der Chorknaben und die edlen und fürsichtigen Herren Mes Guy de Lymoges, abbé, de Lisle Dieu, Jeh. Guiffard, R. Feret, Jeh. du Pray und R. Dagommer, chanoynes an dieser Kathedrale, Me R. Motté, presbtre et curé von Guarguesalle, Sänger der k. Kapelle, Est. Michel, presbtre curé von Croisy, Jeh. Le Tellier, curé von Louviers, Jeh. Flambart, aussi presbtre curé von Chefreville, und edlen Männer Mes Jeh. de la Rocque, président en la court des aydes der Normandie und maître der ordentl. Einnahmen des Herrn Herzogs, Jeh. le Doulx, président au siege présidial in dieser Stadt, Th. Du Vivier, procureur du Roy, allda; Louys Le Mercié, visconte von Évreux, R. Guériboult, viconte von Conches und Bretheuil. Guill. Costeley, valet de chambre et organist du Roy, Jeh. Labiche und Jac. le Batellier, advocatz aud. siege présidial, von denen jeder im besondern von ihren Gütern beigesteuert haben, um diesen Gottesdienst für immer zu stiften und an den dabei stattfindenden Gebeten und Predigten teilzuhaben, d. h. 8 liv. Rente und jährl. Einkommen beständig und unveräufserlich. Diese Summe von 8 liv. verspricht

und verpflichtet sich das Kapitel mit Gegenwärtigem, jährlich, zwei Tage vor dem Feste durch seinen prévôt an den gewöhnlichen Austeiler zu verabfolgen, damit selber die Austeilung besorgen kann, wie im cayer bestimmt ist. Die erste Zahlung beginnt zwei Tage vor dem Feste der h. Cäcilia i. J. 1574 u. s. f. von Jahr zu Jahr, beständig ohne Abzug. Genannter Kauf, Stiftung und Festsetzung dieser Rente und des jährlichen beständigen und unveräufserlichen Einkommens wird durch die Summe von 160 liv. gewährleistet, welche gegenwärtig vorgezählt und den Delegirten von genanntem La Biche in gutem Gold und gegenwärtig kursfähiger Münze ausbezahlt wurde, was alles sie sich verpflichteten zur Zufriedenheit und was sie bezahlten nach der aufgestellten Tabelle und indem diese Delegirten versprachen sowohl für sich als das Kapitel Kauf und Stiftung und was davon abhängt zu halten und genannte Rente fortwährend bezahlen zu lassen, in jedem Jahre am festgesetzten Termin und der Verpfändung alles zeitlichen Gutes und Einkommens genannten Kapitels, ebensowohl als sie mit ihrer Macht dafür bürgen. Zum Zeugnis dessen haben wir genannter Gerichtschreiber an den Bericht gegenwärtiges Siegel gelegt. Dies geschah und wurde eingegangen in Évreux, Donnerst. 5. Nov. i. J. d. Gn. 1573. Gegenwärtig als Vertrauenspersonen, Mr. P. Leblanc, presbtre vicaire an dieser Kirche, Mr. Mathurin Morin, procureur und P. Daufresne in Évreux, Zeugen, die am Schlusse dieser Urkunde unterzeichnet sind.

Ebenso unterzeichnen Regnould und Charpentier jeder mit seinem Handzuge.

Es sind Briefe in der Kapsel, angefertigt von den obengenannten Gerichtschreibern, in welchen die Personen gegenwärtiger Stiftung genannt sind. Costeley.

Les Articles cy après déclarez; ont esté ordonnez et establis entre les fondateurs du seruice fondé au nom de Dieu, soubz l'inuocation de madame saincte Cécille, vierge et martire, en l'église cathedral Notre-Dame d'Évreux, au jour et feste d'icelle saincte, pour suppléement à la fondation.

Die Gründer, sowohl kirchliche als andere, versammeln sich einmal jährlich, um in aller Ehrerbietung das Fest der h. Cäcilia genau nach den Bestimmungen der Gründungsurkunde und wie folgt zu feiern. Darauf werden sie, wie es früher geschah, zur Wahl eines unter ihnen schreiten, der für das folgende Jahr den Titel „prince“ oder „maistre“ führen wird, und mit dem Beistande des Schatzmeisters

der Stiftung Sorge für Vermehrung der Beleuchtung haben wird, während des ganzen Festes und Gottesdienstes, sowohl am Vorabend, dem Festtag, wie am folgenden Tage; auch soferne die Stiftung dazu nicht hinreichen sollte. Er soll den Sängern und dem Organisten Kerzen verabfolgen für die beiden Abendgottesdienste und den Balgtretern Lichter geben; ebenso wird er Tapisserien liefern, wenns ihm möglich ist, um nächst dem Traualtar, an dem der Gottesdienst gefeiert wird, 4 oder 6 Kirchenpfeiler zu trapieren. Er wird weiter das Bild der h. Cäcilia schmücken und andere erforderliche Dinge nach der ihm vom Schatzmeister übergebenen Vorschrift ausführen und zwar alles das mit Hilfe der übrigen Gründer.

Und damit jeder dieser letztern dazu beisteuere, ebenso wie diejenigen, welche später in ihre Zahl aufgenommen werden, wird er jährlich, nach der dem Festtage folgenden Totenmesse, dem Schatzmeister 15 den. als Beitrag einhändigen.

Es wird von 3 zu 3 Jahren ein Schatzmeister gewählt, anfangend mit dem gegenwärtigen Jahre 1573, der aber mit seiner Einwilligung dieses Amt auch behalten kann. Dieser wird die Beiträge einnehmen und so verwenden, wie ihm von den Gründern befohlen wird, und er wird zur Zeit des genannten Festes alljährlich darüber Rechenschaft ablegen, vor dem „prince" und zweien zu diesem Zweck gewählten Gründern. Diese drei werden die Rechnung des Schatzmeisters prüfen und wird dann der Abschluss derselben sofort in dieses Buch eingetragen und von dem Prinzen, den Deputirten und dem Schatzmeister unterzeichnet: und wenn es einem der Stifter oder allen gefällt dieser Rechnungsablegung beizuwohnen, so haben sie ein Recht es zu thun und von den beiden Deputirten soll einer ein Geistlicher sein.

Genannter Schatzmeister hat während seines Amtes den Schrein oder die Lade (Kapsel) zu verwahren, die eigens zur Aufbewahrung der die Gründung betreffenden Papiere, Schriften und Bücher angeschafft wurde; er soll darüber am Ende dieses Buches ein Inventar anfertigen und wenn sein Amt erledigt ist, diese Lade in die Hände des folgenden Schatzmeisters übergeben.

Aufserdem ist der Schatzmeister gehalten in vorliegendes Buch den Namen jedes jetzigen und künftigen Gründers einzutragen und die Beiträge zu notiren, welche jeder von ihnen geleistet hat oder später geben wird, sowohl zur Stiftung als zum Supplement derselben und zur Ausstattung des Gottesdienstes.

Beim Tode eines der Stifter oder derjenigen, die später auf-

genommen wurden, sind die Überlebenden nach den Bestimmungen der Fundationsurkunde gehalten, für die Seele eines jeden Verstorbenen ein Requiem zu geben und einem an einem passenden Tage zu haltenden Hochamte beizuwohnen, bei Strafe von 5 sols Geldbuſse für das Supplement.

Der Schatzmeister wird die Gründer vom Tode eines Mitgliedes benachrichtigen, damit alle insgesamt in guter Ordnung der in der Stadt und den Vorstädten von Évreux stattfindenden Beerdigung beiwohnen können, bei Strafe für jeden Fehlenden von 5 sol. Geldbuſse, verwendbar wie oben. Und damit bessere Ordnung dabei herrsche, versammeln sich alle zuerst in der Kirche Notre-Dame, von wo sie zusammen in des Verstorbenen Haus gehen, um sich dem Leichenzuge anzuschlieſsen.

Der Schatzmeister wird auſserdem einem der nächsten Verwandten des Verstorbenen den Tag mitteilen, an dem das Requiem stattfindet, damit sich die Verwandten, wenn es ihnen gefällt, dabei einfinden können.

Verstirbt ein Mitglied anderswo als in der Stadt oder den Vorstädten, so dass die Gründer der Beerdigung nicht beiwohnen können, so sollen sie gleichwohl besagtes Hochamt singen lassen und jeder dem Verstorbenen insbesondere eine stille Messe weihen, wie bestimmt ist. Dieselbe soll jeder von ihnen gehalten sein in den nächsten Tagen nach dem Requiem halten zu lassen, oder spätestens binnen 14 Tagen in genannter Kathedrale am Stiftungsaltar oder der andern Kapelle, wenn der Altar nicht frei ist, wovon der Älteste der Sänger und Wochengeistlichen benachrichtigt wird, der eine Notiz für die, die sie lesen lassen, aufsetzen wird und für die Fehlenden 10 sols Geldbuſse in Rechnung bringt; und wenn der Termin der 14 Tage vorüber ist, werden genannte Notizen von dem Ältesten dem Schatzmeister übergeben, damit er den überlebenden Gründern quittire oder von den Fehlenden die Buſsen sammle. Ein Bericht darüber wird in vorliegendes Buch geschrieben unterm Namen des Verstorbenen und vom genannten Ältesten unterzeichnet.

Und damit durch die Stiftung keine Ausgabe für die, welche das Requiem halten, notwendig wird, verordnen die Gründer, dass jedesmal, wenn diese Messe gesungen werden soll, wie bei der Totenmesse am Tage nach dem Feste, wie es im letzten Artikel der Gründungsurkunde bestimmt ist, folgende Verteilungen stattfinden sollen:

Dem Herrn Canonicus, der das Hochamt hält 5 sols

Und wenn ein anderer als ein Canonicus dasselbe Amt hält, für die Messe	3 sols	4 deniers
Dem Diacon		20 d.
Dem Subdiacon		20 d.
Jedem Choralisten 20 d., und für die beiden	3 s.	4 d.
Jedem der nicht zu den Stiftern gehörenden Sängern		18 d.
Für die Kirchenverwaltung	10 s.	
Für die Beleuchtung, welche der Stiftung zufolge aus 6 Kerzen und 3 Fakeln besteht	4 s.	6 d.
Den Messnern für das Herrichten des Altars zur Messe	2 s.	6 d.
Den Glockenläutern, welche die Messe mit 2 Glocken wie am Tage nach dem Feste einläuten	2 s.	6 d.
Wenn die genannten Anteile von dem gewöhnlichen Austeiler der Herrn, dem der Schatzmeister des Supplements das Geld mit Hilfe obengenannter Beiträge übergeben hat, ausgeteilt sind, bekommt er ein Geschenk von		5 d.

Item: wenn einer der Sänger oder Wochengeistlichen, der nicht zu den Gründern gehört, sich an den Festtagen anbietet bei den Gottesdiensten mitzuwirken, werden ihm für jedes Amt 18 den. ausgefolgt, wie Artikel 21 der Gründungsurkunde besagt. Diese werden von den 20 sols genommen, die darin für die Sänger, Wochengeistlichen und Chorknaben vorgesehen sind. Weil diejenigen, welche zu den Gründern gehören, übereingekommen sind, den Dienst gratis zu versehen, findet an die beständigen, der Brüderschaft angehörenden Chormitglieder keine Verteilung statt und es ist deshalb der Chormeister, der ebenfalls ständiges Mitglied der Stiftung ist, gehalten, die ihm vom Austeiler übergebene Summe von 25 s. an den Schatzmeister der Gründung abzuführen, nachdem er davon abgezogen hat, was an Sänger oder Wochengeistliche, die nicht Mitglieder sind, ausbezahlt wurde und wird genannte Summe zu den Beiträgen gelegt.

Jeder künftige Sänger oder Wochengeistliche wird in die Zahl der Gründer aufgenommen, der, sofern es ihm nicht nach dem Beispiel der Gründer gefällt aus Frömmigkeit mehr zu geben, 20 s. für seinen Eintritt bezahlt und von Jahr zu Jahr die bestimmten Beiträge leistet.

Wünscht eine andere geistliche oder weltliche Person aufgenommen zu werden, um an den Gebeten und Fürbitten des Gottesdienstes teilzunehmen, dann giebt er nach seiner Frömmigkeit für seinen Eintritt, wie es die genannten Gründer alle thaten, und bezahlt dann alljährlich seine Beiträge.

Genannte Personen werden mit Zustimmung der Gründer aufgenommen, welche Tag und Jahr ihrer Aufnahme aufzeichnen lassen, auf einem zu diesem Zweck als beständiges Andenken angeordneten Blatte.

Und da festgesetzt wurde, sich einmal jährlich zu versammeln, um einen „prince" und einen „trésorier" zu wählen und es nötig ist, alsdann die Gründungsurkunde sowie vorliegende Artikel zu lesen, damit jeder seine Verpflichtungen kennen lernen und vollständig im Gedächtnis haben kann und da man zusammen auch möglicherweise irgendwelche Angelegenheiten zu erledigen haben dürfte, kam man einstimmig überein und fand für gut, dass derjenige, der den Titel als „prince" des Festes haben wird, in seinem Jahre gehalten sein soll eine ordentliche Tafel zurichten zu lassen, um nach dem Hochamt des Festtags die Gesellschaft freundlich zu dem Mahle, das ohne Scandal, Unverschämtheit oder Excess verlaufen soll, zu Gaste laden zu können, wobei genannter „prince" aber zu keinen Kosten genötigt sein soll, wenn es ihm nicht gefällt, denn jeder der Gründer wird seine Lebensmittel selbst mitbringen.

In Zukunft wird vorausgesetzt, dass die Fundatoren die Tage der Festfeier wissen und sie sind daher ohne andere Benachrichtigung gehalten, denselben vollzählich beizuwohnen, auch dem genannten Gastmahle, sofern nicht ein gerechter Grund zum Wegbleiben vorhanden ist, was dem Urteile der Gesellschaft unterliegt, bei Strafe für jeden Fehlenden von 10 s. Geldbufse, verwendbar wie oben, und sollen alle den Meister des Jahres in seinem Hause abholen, um ihn von dort zu jedem der vier stattfindenden Gottesdienste zu begleiten und in die Kirche zu führen und am Schlusse derselben in sein Haus zurückzubringen.

Nach dem Hochamte des Tages wird ein Almosen von 25 s. an 100 Arme gegeben, was einen lyard für jeden macht; und wenn die Beiträge und Abgaben dazu nicht genügen sollten, wird das Almosen auf gemeinschaftliche Kosten übernommen.

Wird erfunden, dass der Schatzmeister auf Befehl der Gründer mehr ausgegeben als eingenommen hat, wird er gleichfalls auf gemeinschaftliche Kosten entschädigt.

Es wird demselben ein gleiches wie gegenwärtiges Buch angefertigt, in dem alles niedergeschrieben ist, was in diesem steht und was allenfalls noch nachträglich eingetragen werden könnte. Dieses Buch geht durch den Ältesten der Sänger und Wochengeistlichen von Hand zu Hand.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* In den M. f. M. 19, 130 unter 1546: Il 1. lib. di Madr. a 4 voci da Archadelt, Venetia, wurden Vermutungen über den etwaigen Drucker des Buches angestellt. Herr *W. Barcl. Squire* erklärt jetzt, dass das Buch zweifellos von Damianus Zenarius gedruckt sei, der sich des dort beschriebenen Druckerzeichens bediente.

* Centralblatt der deutschen Musikwissenschaft nebst einem Anhange Chronik des Musiklebens der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Herausgegeben von *O. Wille* und *A. Meissner*. 1. Bd. 2 Hefte. Halle a./S. 1890. Heymann (F. Beyer). 8°, von je 4 Bog. Pr. 12 M fürs Jahr. Enthält Auszüge aus anderen Blättern, Rezensionen und Konzertprogramme aus gröfseren Städten.

* Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden, 36. Vereinsjahr, Mai 1889—1890. 8°. 43 S. 660 Mitglieder zählt jetzt der Verein, 800 M schenkt er zu gemeinnützigen Zwecken, 12 Übungsabende und 4 öffentliche Aufführungen veranstaltete er. Seine Bibliothek zählt 2207 Werke. Vorsitzender ist nach Fürstenau's Tode Herr F. Grützmacher, die Herren F. Böckmann und M. Hofmann verwalten die anderen Ämter. Wir wünschen dem Vereine ein ferneres kräftiges Gedeihen.

* *Geo. Lau et Cie.* 12 Blütenstr. Antiquariat in München. Katalog 5. Portraits von Musikern. Enth. 3201 Nrn., dabei auch Darstellungen. Der Katalog dient zugleich vortrefflich der Biographie. Die Preise sind mäfsig.

* *Leo Liepmannssohn,* Antiquariat in Berlin W, 63 Charlottenstr. Katalog einer hochinteressanten und kostbaren Autographen-Sammlung, welche im Geschäftslokal von Leo Liepmannssohn Montag den 13. Okt. vormittags 10 Uhr versteigert werden. 267 Nrn. Der Katalog ist sehr ausführlich angefertigt und enthält Männer aus allen Fächern, auch Musiker mit Briefen und Kompositionen.

* *Leo Liepmannssohn.* Katalog 85. Musikliteratur. Letzte Erwerbungen. 477 Nrn. Eine wertvolle und interessante Sammlung älterer und neuerer Werke historischen, biographischen, hymnologischen u. a. Inhalts.

* Lager-Katalog von *Richard Bertling* in Dresden-A., Victoriastr. 29. Katalog Nr. 15. 1168 Nrn. aus allen Fächern der Musik: literarisch und praktisch, alte und neue Drucke, Textbücher, Autographe u. a.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 17.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Musikalische Wettstreite und Musikfeste
im 16. Jahrhundert.

Von Dr. **H. M. Schletterer.**

(Schluss.)

Extraict ou petit liure de la fondation du Puy de musique de la saincte Cécille, en la ville d'Éureux. An. 1576.

Darin heifst es:

Am 23. Nov. jeden folgenden Jahres, am Tage nach dem Feste der h. Cäcilie, wird ein Puy oder ein musikalischer Wettstreit im Hause der Chorknaben celebriert werden, nachdem es den Herren des Kapitels nach Vermittlung des Herrn de Blanfossé und des H. Raoul Boullence, Schatzmeister der Kirche, gefiel, es uns vergangenes Jahr zu gestatten.

Dazu werden lateinische 5stimmige Motetten und zwei Ouverturen angenommen, deren Texte dem Lobe Gottes und der Jungfrau gewidmet sein sollen und wird der besten Motette die silberne Orgel und der zweitbesten eine silberne Harfe verliehen.

Item, werden 5st. Lieder angenommen, mit beliebigem Textinhalte, ausgenommen skandalösem. Das beste erhält als Preis die silberne Laute, das zweitbeste die silberne Lyra.

Das am angenehmsten gefundene 4st. Air wird mit dem silb. Horn belohnt.

Der beste leichtkomische, ebenfalls 4st. Chanson erhält die silb. Flöte.

Dem vorzüglichsten christl. Sonnet in franz. Sprache, mit zwei Ouverturen (Einleitungsgesängen?), wird „le triomphe de la Cécile“ mit Gold verziert gegeben, was der höchste Preis ist.

Am Rande der Preise sind folgende Devisen eingraviert:

Für die Orgel:

Pectora plena deo rapis, atque sono inseris astris.

Für die Harfe:

Protinus ad numeros mens acta furore quiescit.

Für die Laute:

Est numeris mens laeta tuis et plena quiete.

Für die Lyra:

Legit amor tua plectra: potes nam soluere curas.

Für das Horn:

Pectora moesta moues dum coelos aëre findis.

Für die Flöte:

Tibia laeta jocos: et Bachi munera vitis.

Für den Triumph:

In te omnis chorus hinc virtus tua clara refulget.

Am Fufse der Cäcilienstatue steht geschrieben:

Tropheum virginitatis ergô.

Auf der Rückseite jedes dieser Preise, die in Form ovaler Ringe angefertigt werden, wird zum glücklichen Andenken der Name des Prinzen geschrieben, in dessen Jahr das Puy gefeiert wird, nämlich auf der Rückseite der 5 ersten Preise:

Victori ad aram Ebroicensem N... principe. Anno, etc. und auf der Rückseite der beiden zweitbesten:

Certanti ad aram Ebroicensem N... principe. Anno, etc.

Form und Art genannter Preise wurde gesehen und geprüft von den Gründern und es wurde von ihnen vereinbart, dass Jeh. Laurens, Goldschmied, wohnh. in Paris auf dem Pont-au-Change, unterm Schilde du Moullin, der zuerst die Modelle der Preise anfertigte, sie auch in Zukunft anfertigen solle und die Formen bei sich behält, worüber er einen Empfangschein in die Hände des Schatzmeisters der Gründung geben wird, um ihn den Fundatoren vorlegen zu können, wenn es wünschenswert erscheinen sollte.

Der für das laufende Jahr funktionierende Prinz (oder Meister) mit dem Schatzmeister hat den Auftrag, den Goldschmied rechtzeitig zu benachrichtigen, dass er die Preise anfertige.

Item, damit die Ausführung des Puy allen Komponisten des Reiches bekannt werde, sollen beide bei Adrien le Roy, Drucker des

Königs, wohnh. in Paris im Mont S. Hilaire unterm Schilde Mont-Parnasse, der den Stempel der S. Cécile in Händen hat, 200 Affichen drucken lassen.

Und da es sehr schicklich und notwendig ist, zur Dekoration des Puy alljährlich den Musikern neue Einladungen zu geben, hat der Prinz in seinem Jahre Sorge zu tragen, dass ein „gentil esprit" neue Formulare in franz. und lat. Sprache verfasse, da die Motette lateinisch und das Lied französisch ist. Sie sind korrekt geschrieben und rechtzeitig ebenfalls obigem Drucker zu übergeben, damit sie rechtzeitig gedruckt, den Musikern naher und ferner Städte, die dadurch von der Feier und Fortsetzung des Puy benachrichtigt werden sollen, zugesandt werden können.

Um dies für beständig zur Ehre Gottes und zum Wetteifer der guten Geister zu gründen, haben die vom guten Eifer bewegten Fundatoren aufserdem beschlossen, jeder besonders eine Summe Goldes in die Hände ihres Schatzmeisters abzuliefern, um daraus einen beträchtlichen Grundstock zu bilden, der als Rente auf dem Rathause der Stadt Evreux oder anderwärts angelegt werden soll, bis die Rente 30 liv. beträgt.

Und wenn die Summe von 30 liv. Rente von ihnen momentan nicht aufgebracht werden kann, wird sie dennoch pro rata durch einen aus einzelnen Summen zusammengesetzten Betrag gebildet, bis eine reichere Schenkung gemacht wird.

Indess jeder der Gründer und Genossen, und insbesondere Mons. Louys le Merciè, viconte von Évreux, sieur de la Bretesque und Prinz des Festes und der Feier im letzten Jahre, 1575, unter welchem zuerst das früher nicht gegründete Puy gefeiert wurde,

hat genannter sieur, der teilweise für die Bezahlung der Preise und Anzeigen aufzukommen, die Summe von ... gegeben, und für Errichtung und Gründung des Puy die Summe von ...

Man sehe im Kapitel der Namen der Gründer, sowohl für die gegenwärtige Schenkung des genannten sieur, als wegen der Schenkung der übrigen für das Puy.

Es werden, wie gesagt wurde, mit Erlaubnis der Herren des Kapitels die zum Puy eingehenden mus. Werke von den Chorknaben und den Sängern und Lehrern der Knaben vorgetragen.

Der Chorknabenmeister wird die eingesandten Stücke in Empfang nehmen und kein anderer, um sie zu sehen und zu prüfen und sie dem Vorstand und den Sängern mitzuteilen.

Es wird mit Zustimmung aller Gründer zur Wahl eines Vorstandes

des Puy geschritten; er soll aus der Zahl der Gründer und Genossen genommen sein und gute mus. Kenntnisse haben.

Er wird auf einem Blatt Papier die zum Puy eingesandten Werke registrieren, in der oben angegebenen Form, und wird dasselbe beim Puy dem Prinzen des Jahres übergeben, damit kein Missbrauch begangen werde; darnach wird der Inhalt dieses Blattes in vorliegendes Buch eingetragen und selbst die Eigenschaft und der Stand des Vorstandes auf das seinen Namen tragende Papier geschrieben.

Der zu diesem Amte befähigte und erwählte Vorstand kann nicht umgangen werden; und aus der Zahl der Sänger werden einige abgeordnet, um die zum Puy eingesandten Werke zu beurteilen. Diese werden den Vorstand in entsprechender Weise unterstützen.

Ihre Meinung sollen auch die Deputierten beim Vortrage der Werke abgeben, ebenso die abgeordneten Confrères und andere beim Puy anwesende fähige Personen, damit die Meinungen vom Vorstand gehörig gesammelt werden können und von diesem und den genannten Gegenwärtigen ein gerechtes Urteil gefällt werden kann.

Nach gefälltem Urteil wird der von den Gründern und Genossen geleitete Prinz mit den Sängern gehen. Diese werden sich, um Gott für den glücklichen Erfolg ihres Konzerts zu danken, vor das grofse Portal der Kirche Notre-Dame begeben, und dort mit lauter Stimme die gekrönten Motetten singen. Nach jeder derselben wird den Anwesenden vom Vorstand der Name des Autors bekannt gegeben, wie im verflossenen Jahr geschah.

Bei ihrer Rückkehr in den Hof des Chorknabenhauses singen sie zusammen mit lauter Stimme die prämiierten chansons, airs und sonnets, und wird hier ebenso der Komponist bekannt gegeben.

Nachher versammeln sich der Prinz, die Gründer und Genossen zum Zeichen der Einigkeit und christlichen Eintracht bei einem bescheidenen Abendessen in demselben Hause, wozu jeder von ihnen sein Essen bringen lässt, um dem Chorknabenmeister nicht lästig zu fallen, der nur dazu verpflichtet ist, den Tisch mit Leinenzeug zu decken und notwendige Utensilien und Geschirre zu liefern und der Prinz ist gehalten den Saal zu dekorieren, in dem das Puy gefeiert wird, wobei ihn der maîstre unterstützen soll.

Im Betreff einiger nicht beschriebenen, zum Puy gehörenden Ceremonien, erforderlich zu dessen Dekoration, genügen Gewohnheit und Tradition, das Gedächtnis und die Fortsetzung desselben.*)

*) Unter den Vorstehern der Genossenschaft findet man die ehrenwertesten Namen, und auch solche Personen, die sich nur selten hinter der kleinlichen Klausel

Und damit die besten der prämiierten Werke und andere, die dessen auch würdig wären und der Kirche dienen und für den Unterricht der Chorknaben tauglich sein können, nicht verloren gehen, ist der maîstre gehalten, in 5 zu diesem Zwecke ihm übergebenen, den Fundatoren gehörenden Bücher, alle Stücke zu schreiben oder schreiben zu lassen, die prämiiert wurden oder einen Preis verdienten, mit Angabe des Autornamens. Zu diesem Zwecke wird jeder Prinz in seinem Jahre genanntem Meister auch die ihm während des Puy übergebenen, aber nicht prämiierten Werke einhändigen.

Ensuinant les noms des maîstres Musiciens auxquelz ont esté adiugez et déliurez, par chacun an, les prix du Puy de musique de la S. Cécille d'Éureux.

(Es wurden verteilt 1575 sechs Preise, 1576 und 1877 je sieben, 1578 und 1579 je fünf, 1580—89 je vier.)

1575. Den ersten Preis, die Orgel, erhielt Orlandus de Lassus aus Flandern, Kapellmeister des Herzogs von Baiern, für die Motette: „Domine Jesu Christe qui cognoscis“. Ein zweites Mal ward ihm i. J. 1583 der gleiche Preis zuerkannt für die Motette: „Cantantibus Organis“.

Den zweiten Preis, die Harfe, erhielt Raymond de la Cassaigne aus Gascongne, Chorknabenmeister bei Notre-Dame in Paris. Derselbe erhielt 1587 für die beste Motette den ersten Preis.

Der dritte Preis, die Laute, wurde Jac. Salmon aus der Picardie, Sänger und Kammerdiener des Königs, verliehen.

Nic. Millot, ein anderer k. Kapellsänger, erwarb den vierten Preis, die Lyra.

Und ein weiterer Kollege, Eust. du Caurroy, gewann den fünften Preis, das Horn; im nächsten Jahre, 1576, ward ihm der erste und 1583 der dritte zugesprochen.

Jeh. Boette, Chorknabenmeister bei Notre-Dame in Évreux, trug den sechsten, den Triumph, davon.

---

verschanzten, dass die Gäste ihr Essen sich zu den üblichen Gastmahlen bringen lassen sollten. So lud sieur Le Battelier 1581 die Teilnehmer am Feste großmütig zum Mittag- und Abendessen und folgenden Tages nach dem Requiem noch zum Frühstück ein. Dem Feste, das zu großer Zufriedenheit und sehr heiter verlief, wohnte der Prinz Espinoy bei. — Einer der größten Anziehungspunkte für die Sänger bot am Konkurstage der Vortrag der gekrönten weltlichen Lieder. Die gute Laune war da nicht verbannt und wenn der dem besten komischen Liede gewährte Preis, die silberne Flöte zuerkannt war, stimmten die Sänger der Puy fröhlich den Gesang an: „Un compagnon frèsque et gaillard“. Da entfaltete sich dann die freie, normänische Heiterkeit bei den guten Weinen von Jumièges und Conihaut und jedermann ging befriedigt und ohne Reue von dannen.

1576 erhielt den 2. und 3. Preis der Chorknabenmeister aus Tournay in Flandern, Georges de la Hele,

den 4. Preis Claude Petit-Jan, Chorknabenmeister aus Verdun,

den 5. Preis, die Flöte, Cl. le Painctre, Kapellmeister des Herrn von Villeroy,

den 6. Preis ein Italiener, Fabricio Cajetan, Kapellmeister des Herrn von Guyse,

den 7. Preis Barillault, im Gefolge des Herrn von Rouville.

1577 ward der erste Preis Mich. Fabry aus der Provence, Kapellsänger der Königin Mutter, zuerkannt; derselbe erhielt auch 1589 den vierten Preis.

Den vierten Preis erwarb sich Jeh. Pennequin, Chorknabenmeister aus Arras, den fünften André Sonnoys aus Mussy-l'Evesque in der Champagne. Die Empfänger des zweiten, dritten, sechsten und siebenten Preises sind nicht genannt; es handelte sich um ein bestrittenes motet, den besten chanson, das beste air und beste sonnet.

1578 erhielten Et. Testart, Chorknabenmeister der S. Chapelle in Paris, den ersten, Jeh. Planson, Organist an der Collegialkirche S. Germain-de-l'Auxerrois in Paris, den zweiten und fünften, Jeh. Mallery den dritten u. Rob. Goussu, Kapellmeister des Herzogs von Aumale im Schlosse d'Ennet, den vierten. Letzterer trug wohl die meisten Preise davon, denn er erhielt 1580 den zweiten, 1583 den vierten, 1584 und 1585 den dritten und 1586 den ersten Preis.

1579 sind die Preisträger nicht genannt.

1580 erhielt Jeh. Gerard, Sänger und Capellan der Kathedralkirche in Évreux, den vierten Preis. Die Preisträger für den ersten (das beste motet) und dritten Preis (den besten chanson) sind nicht genannt.

1581. Erster Preis: Jac. Mauduit aus Paris, Amtsschreiber im Palais der Bittschriften. Zweiter: Mich. Nicole. Dritter: Germain Le Baudier, Chorknabenmeister in Nantes.

Die Prinzen und Mitglieder der Confrerie de Ste. Cäcilie waren folgende:

Maîstre Jeh. La Biche, Advokat am Präsidialhofe († 19. Nov. 1607).

11. Prinz, 1581; er hielt das Mittag- und Abendessen und folgenden Tages das Frühstück nach der Totenmesse frei und selbigen Tages setzte er das Abendessen des Puy fort mit Unterstützung der Genossen, alles im Schlosse von Évreux und wurde assistiert von den Sängern und Musikern der Kapelle und Kammer des

Königs, die in der Kirche am Puy sangen, nämlich den Herren de Beaulieu, de Lauriny, tiefe Bässe; Salmon, Tenor; Balifre, Alt; Bucerat, Eunuche, fähig Tenor, Alt oder Sopran zu singen und du Mesme, ebenfalls Kastrat und Sopranist; Delinet, Hornist Sr. Maj. und einer der Mitbrüder, alle ausgezeichnete und ehrenwerte Personen, welche der Prinz 7 Tage lang bei sich bewirtete und sie und ihre Leute und Pferde für die Her- und Zurückreise nach Paris entschädigte.

Robert Guériboult, Visconte de Conches et Brétheuil († Febr. 1584).

2. Prinz, 1572; hielt seine Gäste in seiner Wohnung vor S. Nicolas bei den verschiedenen Gastmahlen frei.

Guillaume Costeley, Organist und Kammerdiener des Königs († 1. Febr. 1606).

1. Prinz, 1571; folgte dem Inhalt der Ergänzung zur Stiftungsurkunde in seinem Hause du Moullin de la Planche.

Jeh. Jourdain, Priester und Chorknabenmeister der Kathedralkirche († 1572).

Jeh. Boette, Priester und gleichzeitig Chorknabenmeister und Kapellan an derselben Kirche.

18. Prinz, 1588.

Louis Le Mercié, Visconte d'Évreux.

5. Prinz, 1575; gab freie Gastereien in seinem Hause in der Pfarrei S. Thomas.

Unter ihm wurde mit Erlaubnis der Kapitelherren zum erstenmale das Puy im Hause der Chorknaben gehalten und wohnte demselben maîstre Jac. Preston aus Flandern, ein vorzüglicher Bassist, damals im Dienste des mons. de Braban, abbé de Vallemont, bei.

Thomas Du Vivier, k. Prokurator in Évreux.

13. Prinz 1583, hielt, bis auf das Frühstück, die Gastereien frei in seinem Hause de Lyeurray in der Pfarrei S. Nicolas. Er wurde assistiert von den Kapellsängern des berühmten Fürsten mons. le cardinal de Guyse, nämlich Réné de la Grange aus der Touraine, und Gabr. Leblond, Champagneser, Chorknaben der Kapelle, P. Guedron aus Beausse, der, obwohl seine Stimme noch mutierte, sehr gut Alt sang, Guill. Briot, Joyenuillois, sehr harmonischer (sic?) Bassist und M. Fabry, Provençale, Meister und Dirigent, Tenorist, alle ausgezeichnete Personen. Weiter sieur Delivet, Mitbruder, Hornist S. Maj. Alle wurden vom Prince bewirtet und entschädigt, auch für ihre Pferde von S. Germain-en-Laye und zurück.

Jeh. de la Rocque, Präsident des cours des aides der Normandie, für sich und seinen Sohn Louis, der am 2. Tag vor dem Cäcilienfeste 1571 geb. wurde. († Nov. 1584.)

3. Prinz, 1584; hielt die Gastmahle im Dekanatshause frei.

Jeh. Guiffard, Kanonikus an der Kathedrale.

14. Prinz, 1584; er wurde assistiert von den von ihm durch 5 Tage bewirteten Kapellisten des mons. d'O, unter Direktion des Me Toussaintz, Savary, der den Orgelpreis für die beste Motette erhielt, und den Musikern des abbé de Vallemont, unter denen Pascal de l'Estocart der Preis der Harfe für seine Motette zuerkannt wurde.

Rob. Féret, Pfarrer von Parc und Kanonikus an der Kathedrale († 1583).

10. Prinz, 1580; er hielt, wie der Vorhergehende, alle Mahlzeiten frei.

Guy de Lymoges, abbé de Lisle-Dieu und Kanonikus an der Kathedrale.

4. Prinz, 1574; bewirtete seine Gäste im Dekanatshause.

Raoul Boullenc, sieur de Blanfossé, Schatzmeister der Kathedralkirche († 1593) und Jac. Boullenc, sein Bruder, sieur d'Angerville-la-Rivière, Verwalter der Wasser und Wälder.

Ersterer war der 6. Prinz, 1576, und hielt die Gastungen frei in seinem Kanonialhause. Das Puy wurde im Hause der Chorknaben gehalten und ward unterstützt von der Kapelle des mons. de Villeroy, deren Meister Claude Le Painctre war.

Der andere war der 9. Prinz, 1579, gab die Mahlzeiten im Hause seines Bruders, mons. de Blanfossé, und hielt das Puy im Kanonialhause.

Jeh. Du Pray, Kanoniker an der Kathedrale.

16. Prinz, 1586.

Jeh. Le Doulx, Präsident am Präsidialsitz.

7. Prinz, 1577; hielt freie Mahlzeiten in seinem Hause in der Pfarrei S. Nicolas und das Puy im Hause der Chorknaben.

Eust. Le Flament, Pfarrer und souschantre an der Kathedrale.

Jac. De Battelier, Advokat.

17. Prinz, 1587; er empfing seine Genossen in seinem Hause vor dem Schlosse. Dem Puy wohnten der Prinz d'Espinoy und seine Gemahlin bei.

Jeh. Berthault, Pfarrer, Kaplan u. bassecontre der Kathedrale († 1593).

19. Prinz, 1589; hielt glänzende und fröhliche Mahlzeiten mit Unterstützung der Brüderschaft und wurde unter andern assistiert von sieur Du Camp, einem der Bassisten der k. Kapelle.

Franc. Martin, Pfarrer, Kaplan an der Kapelle S. Jehan und gewöhnlicher Austeiler der Herren vom Kapitel.

20. Prinz, 1590; hielt die Mahlzeiten mit Unterstützung der Confrères. Das Puy wurde in diesem Jahre, der Unruhen wegen, nicht gefeiert.

Rob. Motté, Pfarrer von Garguesalle, Sänger in der k. Kapelle († 1587).

Jeh. Du Buz, Organist und Kapellan der Kathedralkirche († 1578).

Mauxe Challumeau, Pfarrer und Kaplan an der Hochzeitskapelle der Kathedralkirche.

Er wurde 1578, als mons. l'abbé de la Noe Prinz war, aus der Genossenschaftsliste gestrichen, weil er seit seiner Aufnahme sich ohne Entschuldigung aller Verpflichtungen entzogen hatte.

Ebenso erging es aus gleichen Gründen seinem Bruder Olivier, Kaplan und Wochengeistlicher an der Kathedrale.

Achilles de La Presle, Pfarrer von Eccauville.

21. Prinz, 1591; hielt die Mahlzeit mit Hilfe der Brüderschaft; das Puy konnte der fortlaufenden Unruhen wegen wieder nicht gefeiert werden.

Nic. Le Bel, Sänger und Kaplan an der Kathedrale.

22. Prinz, 1592.

Rob. de Quenet, abbé de Conches et de la Noe († 1584).

8. Prinz 1578. Bei dem diesjährigen Feste war die Prinzessin von Aumale anwesend.

Adrian De Quenet, prieur de Friardel et archidiacre d'Ouche.

Nic. de Braban, abbé de Vallemont († 1587 im Schlosse Gaillon).

12. Prinz, 1582.

Hector De Herbouville, sieur de Briquetot, Ritter des k. Ordens, Gouverneur und Hauptmann von Gaillon. Er hatte schriftlich alljährlich einen Thaler zu geben versprochen, aber nie etwas bezahlt.

Der hohe und mächtige Fürst Charles de Lorrain, Duc d'Aumale, Pair et grand veneur de France.

Claude De Maillet, sieur de Corneville († 1587).

15. Prinz, 1585; hielt freie Mahle im Kanonialhause des mons. de Blanfossé, seines Schwagers. Er wurde assistiert von mehreren guten und vorzüglichen Sängern, darunter P. Le Large, Bassist der Königin-Mutter und Guy Le Page von Chartres im Dienste des abbé de Vallemont.

Nic. Delivet, Kammerdiener des Königs (Hornist).

Jeh. Girard, Kaplan und Sänger an der Kathedrale.

R. Goussu, Kapellmeister des Herzogs von Aumale.

M. Le Flament, einstiges Mitglied des Knabenchors an der Kathedrale.
28. Prinz, 1589.

Jeh. Bacheler, bassecontre und chapellain an der Kathedrale.

Guill. Hourri, doyen des Knabenchors an dieser Kirche.

Roch D'Argillières, Orgelbauer.

Fr. Delangle, chapellain des Anges und Organist an der Kathedrale.
26. Prinz, 1587.

Loys de Fontenay, Cl. Belamy und Eust. Picot, Sänger und Wochenpriester.

Nic. Moreau, chapellain und bassecontre.

Noël Guillart, 23. Prinz, 1593. Jeh. Le Vavasseur, 24. Prinz, 1594. Laur. Chartier, 25. Prinz, 1595. Jos. Le Mercier, 27. Prinz, 1597. Challumeau, 29. Prinz, 1599. Jeh. Le Mercyer, 30. Prinz, 1600. Louys De La Rocque (Sohn Jehans, des 3. Prinzen), 31. Prinz, 1601. Jeh. Girard, 32. Prinz, 1602.

Obwohl die s. Z. von 21 Personen gegründete Brüderschaft S. Cecile bis 1612 (1614) bestand, scheint man doch seit 1603 keine Prinzen mehr gewählt zu haben, wenigstens findet sich die Reihe derselben in den Akten nicht fortgesetzt. Im Ganzen hatten 97 Personen der Brüderschaft angehört; im letzten Jahre ihres Bestehens waren ihr noch 11 Mitglieder beigetreten. Während ihres Bestandes waren 46 Mitglieder gestorben, 2 wurden ausgeschlossen, zuletzt zählte man noch 49. Seit 1589 scheinen keine Preise mehr verteilt worden zu sein. Der Kriegsunruhen wegen fiel 1590 und 1591 das Puy aus und ist wohl nachher nicht wieder aufgenommen worden, Aufser manchen auswärtigen Sängern und Musikern, die sich bei diesen festlichen Aufführungen beteiligten, fanden sich auch weither, selbst von Paris und Flandern u. a. Orten und Gegenden, Mitwirkende ein, so aus der Kapelle und Kammer des Königs und der Königin-Mutter, aus der Kapelle des Abts von Vallemont, des Kardinals von Guise, des Herrn von Villeroy u. s. w. Diese mehr oder minder zahlreiche Mitwirkung fremder Künstler gab dann auch den in Rede stehenden Konzerten besonders festlichen Charakter und aufsehenerregende Wichtigkeit.

Noch i. J. 1646 beklagt der Volksdichter David Ferrand in einer seiner Poesien, dass die schönen alten Gebräuche verschwunden

sind und das Puy, das die besten Meister so feierlich und ehrenvoll durch Preise auszuzeichnen pflegte, ganz aufgehört habe.

„O vergangene Zeit, wo nach altem Gebrauch
an erhabenem Ort St. Cäcilia man ehrte!
Dann, nach heiliger Pflicht, gedachte man auch
der Meister der Kunst, deren Werke man hörte.
Ruhmvolle Preise erhielten sie,
Denn nur bei dieser Ceremonie
ertönte Wohllaut rein-edler Harmonie.
Euterpe war dort und die ihr dienten,
vortrefflicher Sang liefs jed Leid verschwinden,
und jeder, der diese Lieder hörte,
sprach, dass Musik höchste Lust ihm gewährte."
(La Muse normande de D. Ferrand. Rouen 1655.)

„Zu Baden underm heiſſen Stein".

(Wilh. Tappert.)

Bezugnehmend auf die interessante Abhandlung des Herrn Dr. *Nagel* (in Nr. 6 der M. f. M.) erlaube ich mir die Mitteilung, dass das Lied sich auch in *Joh. Wilhelm Simler*'s Gedichten, und zwar in der zweiten (vermehrten) Ausgabe von 1653 befindet. (Die erste erschien 1648.) Im Register ist dasselbe durch ein Sternchen als neuer Gesang bezeichnet. Simler war „Zuchtherr im Collegio parthenico" zu Zürich, — also wohl Inspektor eines Fräulein-Stifts, oder sollte er ganz einfach Direktor einer höheren Töchterschule gewesen sein? Nach Jöcher „florirte" er als deutscher Poet 1648. Sein Tod erfolgte 1672. Ich besitze die zweite Ausgabe der Gedichte. In der Widmung führt der Autor Klage über den gröfseren Teil „teutscher Poeten und Reymenschmiede" seiner Zeit, die nichts anderes, „dan von der elenden Heiden Götter und Göttinnen, alſs der leichtfertigen Venus und ihrem garstigen ſohn Cupido, oder andern unnützen narrenpossen zu dichten gewusst". Die Sammlung ist sieben Ratsherren der Stadt Zürich gewidmet, die Simler „Günnere, Vettere, Schwägere und Gefättere" anredet. (Gönner, Vetter, Schwäger und Gevatter.) Nach seiner Angabe hat ein trefflicher Musikant die Gesänge teils transponiert (d. h. vorhandene Melodieen benutzt), teils neu komponiert. Der „Treffliche" muss ein arger Stümper gewesen sein. Datiert ist die Vorrede: Zürich, den 28. tag Brachmonats 1648.

Auf den Seiten 286 und 287 befindet sich der vierstimmige Tonsatz, nach der Weise der damaligen Zeit, nicht in Partitur, sondern jede Stimme für sich:

Cantus. | Altus.
Tenor. | Basis.

Hinter dem Worte Cantus stehen die Buchstaben H. H. Vielleicht sind es die Initialen des „vortrefflichen Musikanten“, möglicherweise soll dadurch aber angedeutet werden, dass bei dieser Nummer ein anderer seine Hand im Spiele hatte. Auch dieser Andere war kein Lumen. Der harmonische Satz ist ungeschickt und der Wiedergabe an dieser Stelle nicht wert. Ich schäle nur die Melodie heraus und suche die mutmaſsliche Urgestalt derselben zu gewinnen:





Die Melodie ist einem andern Liede entnommen, wie aus der Überschrift des Seite 288 und 289 vollständig abgedruckten Textes sich ergiebt. Es heiſst dort:

Ein alt- und geistliches, anietz um etwas
verbessertes Baderlied.
In der weis: Singen wil ich aufs hertzen grund.

Simler hat das alte und geistliche Lied für Badende ein wenig verändert. Die zwölf „entsetzlich platten Strophen“ (vgl. Monatshefte S. 95) wurden durch ihn nicht ohne Geschick auf sieben reduziert. Ich meine, die Mitteilung seiner Umdichtung gehöre hierher, füge also noch Strophe 2—7 bei.

2. Gesundheit ist ein kostlich ding,
so alles übertrifft,
wird aber oft geachtet ring,
und drum verkehrt in gifft:
auch endtlich gar benommen
den bösen und den frommen:
das hat die sünd gestifft.

3. An krankheit manchem nie gebricht,
und anderm ungelük:
doch wird es ihm zum heil gericht,

aufs Gottes gnadenblik:
der suchet mit verlangen,
uns flüchtige zufangen
mit solchem Liebestrik.

4. Die krankheit ist der seelen gsund,
wie Davids Psalter sagt,
zum Herren schreyt, aufs Hertzensgrund,
wer an dem Artzt verzagt:
die sünden er erkännet,
sich einen sünder nännet,
und seinem Heiland klagt.

5. Darumb sich keiner spehr, noch poch,
den Gott krank haben wil,
er mag sich nicht erwehren doch,
noch ändern dises zil:
geduldig sol er leiden,
verbottne mittel meiden,
vertrauen keim zuviel.

6. O aller gnaden Brunnenquell,
auch dises wasser rühr,
damit, an seinem schaden, schnell
ein Bader heylung spür!
Lobopfer ich dir gebe,
so lang es heifst: ich lebe:
dir dank ich für und für.

7. Ich bitte dich, o Herr, zugleich,
wan meine Cur ist aufs,
dafs deine hülff von mir nicht weich,
mich wiederbring zu haufs:
damit, nach allen kräfften,
ich meinen brufsgeschäfften
abwarte sonder graufs.

Mit der Fassung, welche Herr Nagel für die im Züricher Drucke von 1617 vorhandene Melodie empfiehlt, bin ich nicht ganz einverstanden. Nach meinem Dafürhalten müsste die Weise folgende Gestalt bekommen:



Die Melodie ist mir nicht völlig fremd, in irgend einem der unzähligen Lautenbücher, die durch meine Hände gegangen sind, wird sie wohl gestanden haben. Dem Liede, für welches sie zuerst bestimmt war:

Es taget unterm hohlen Stein,
Scheint uns der Mond darein, —

bin ich niemals begegnet.

Mitteilungen.

* In dem Aufsatze über Girolamo Fantini hat sich S. 135 der Herr Verfasser beim 2. Beispiele im Schlüssel versehen; nicht auf der 2. Linie, sondern auf der 1. Linie steht der Violinschlüssel und wird die Stelle dadurch ganz natürlich. Ferner macht Herr Tappert darauf aufmerksam, dass der S. 133 angeführte Tanzname „*Brando*" der bekannte Branle sein soll und führt weiter aus: „Das Wort rührt von einem Lesefehler her: Branle oder Bransle, die ursprüngliche Form, ist durch undeutliche Schrift in Brande verwandelt worden — im Ms. Z. 32 der Kgl. Bibl. zu Berlin liest man einmal „Brande gay" (lustiger Bransle). Aus Brande hat irgend Einer Brando (ital. Schwert) herausgedeutet."

* Verzeichnis der musikalischen (sic?) Autographe von *Ludwig van Beethoven*, sowie einer Anzahl von alten, grofsenteils vom Meister mit eigenhändigen Zusätzen versehenen Abschriften im Besitze von A. Artaria in Wien. Auf Grundlage einer Aufnahme *Gustav Nottebohm*'s, neuerlich durchgesehen von Prof. Dr. *Guido Adler*. Diese Sammlung bildet den gegenwärtigen Bestand der aus dem musikalischen (?) Nachlasse Beethoven's (Versteigerung in Wien, Winter 1827/28) durch die Firma Artaria & Co. erworbenen Stücke. Wien 1890. Im Selbstverlage des Besitzers. Druck von Friedrich Jasper. In 4°. 22 Seiten mit 93 Nrn. und 3 im Anhange. Der umfangreiche Titel kann zugleich als Vorwort dienen. Die Beschreibung jedes Ms. ist genau, übersichtlich und ausreichend und dabei doch knapp in der Form. Es ist eine sehr wertvolle Gabe und reich an Piecen aus allen Lebenszeiten des Meisters, von der Kindheit bis zum Abschlusse seines Lebens. Vieles davon ist noch ungedruckt. Die Monatsh. werden in nächster Zeit die Autographe im Besitze der berliner Kgl. Bibliothek nach einer Beschreibung des Herrn Dr. Kalischer bringen.

* Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrh. von *R. v. Liliencron*, in der Vierteljahrsschrift 6. Jahrg. S. 309, behandelt in ausführlicher Darstellung und mit zahlreichen Musikbeispielen obiges Thema. Der Herr Verfasser gelangt zu dem Ergebnis, dass die eingeschobenen Chorgesänge in den alten Dramen eine Nachahmung der im Anfange des 16. Jahrhs. entstandenen Kompositionen Horazischer Oden von Tritonius, Hoffheimer, Senfl u. a. sind und dann auf das deutsche Kirchenlied übertragen wurden.

* Das 3. Stück des 3. Teils der Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis (Amst. 1890, Fred. Muller & Co. 8°.) enthält das 1572 erschienene „Een duytsch musyck boeck" (siehe Bibliogr. der Musik-Smlwk.

S. 184: 1572) im Textabdruck, einigen Melodien und 3 vierstim. Tonsätzen von *Ger. Turnhout* (Nr. 4), *Theo. Evertz* (Nr. 18) u. *Jean de Latre* (Nr. 23). Ferner 17 Gedichte nebst einigen Melodien aus dem „Kamper Liedboek", von dem sich nur Fragmente erhalten haben. Diesen folgen noch 3 altniederländische Volksweisen mit Melodie. Eine Beschreibung zweier Ausgaben der „Singende Swaen" von 1655 und 1664 beschliefst das Heft. Die Mitteilungen sind sehr dankenswert, doch warum teilt man nicht alle Melodien der Liederbücher mit? Der Raum spricht doch bei einer historischen Zeitschrift in zwanglosen Heften nicht mit. Ferner wäre es wünschenswert, wenn so seltene Drucke wie das Kamper Liederbuch einer genauen bibliographischen Beschreibung unterzogen würden. Der Verfasser weist aber nur auf den 1. Bd. derselben Zeitschrift hin, in der aber auch nur ganz allgemein des Druckes erwähnt wird. Auch wäre es sehr wünschenswert, wenn bei jedem Werke der Fundort genannt würde, doch leider fehlen dagegen noch die meisten Musikschriftsteller.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Nr. 28. Sept. 1890. *Seb. Bach*'s wohltemperiertes Klavier erscheint in einer neu revidierten Ausgabe von Rob. Franz und Otto Dresel. — Deutsche Lieder aus dem 15. und 16. Jh. für eine Singst. mit Pfte. von *Peter Druffel*. 18 Nrn. — *Reinhard Keiser*: Suite aus den Opern Adonis, Janus, La forza della virtù, Claudius, Orpheus, Diana und Tomyris. Zusammengestellt von Dr. Fr. Zelle. Für Streichorchester. (Auch f. Viol. und Pfte. und Pfte. allein.) — *G. F. Händel*: 6 Sonaten f. Viol. Mit Verzierungen und Pfte. von F. A. Gevaert. — Von den Gesamtausgaben erscheint der 37. Jahrg. von Seb. Bach, 10 Kantaten. Der 22. Bd. von Palestrina, 13. Buch der Messen. Serie 15, Bd. 4 von Frz. Schubert. Der 9. Bd. von Heinr. Schütz, Symphoniae sacrae. Ausgewählte Werke von Louis Spohr. Aufserdem neue Werke.

* Mitteilungen für Autographensammler. Begründet 1884 von E. Fischer von Röslerstamm in Graz, ist in den Verlag und Redaktion des Herrn *Richard Bertling* in Dresden übergegangen. Der Preis beträgt jährl. 4 M. Probenummer besorgt jede Buchhandlung.

* Autoren- und Sachregister zu den bedeutendsten deutschen Zeitschriften 1886—1889 und zu verschiedenen Sammlungen von W. M. Griswold, Herausgeber des „Index to essays" des „Annual Index" u. s. w. Cambridge (Mass.) Vereinigte Staaten (N.-Amerika) 1890. 4°. 49 S. Pr. 12 M. Ausgezogen sind 15 Zeitschriften, teils wissenschaftlichen, teils belletristischen Inhaltes. Die Musik kommt nur nebenbei vor. Das Unternehmen wäre sehr verdienstlich, wenn es sich nur auf rein wissenschaftliche Blätter beschränkte und Zeitschriften wie Nord und Süd, Über Land und Meer, Vom Fels zum Meer u. a. vermiede.

* Die Buchhandlung *Gustav Fock* in Leipzig, Centralstelle für Dissertationen und Schulprogramme zeigt im bibliographischen Monatsbericht über neu erscheinende Schul- und Universitätsschriften an, dass vom September 1889 bis 1890: 3345 Dissertationen, Programmabhandlungen, Habilitations- und Gelegenheitsschriften erschienen sind, deren Mehrzahl nicht in den Buchhandel kommen. Klassische Philologie und Altertumswissenschaften haben es bis auf 416 Schriften gebracht, die Medizin auf 1200, bildende Künste auf 12 und die Musik auf 3. Obige Verlagshandlung versendet das Verzeichnis auf Bestellung.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Fortsetzung zum Kataloge der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bg. 18 2. Prospekt über die Musikzeitung „der Chorgesang".

Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung Nachfolger in Stuttgart.

Soeben erschien:

Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke,

begründet von **Dr. Sigmund Lebert.**

Mendelssohn-Bartholdy, Ausgewählte Werke für das Pianoforte,

bearbeitet und herausgegeben von **Percy Goetschius.**

A. Ausgabe in Bänden:

Band I.	op. 5, op. 6, op. 7, op. 14, op. 15, op. 16, op. 28	M 3,80
„ II.	op. 33, op. 35, op. 54, op. 72	„ 3,90
„ III.	op. 82, op. 83, op. 104, Andante cantabile und Presto agitato (H.), Scherzo (H moll), Gondellied (A dur), Scherzo à capriccio (Fis moll), Präludium und Fuge (E moll), 2 Klavierstücke (B dur und G moll)	„ 3,80
„ IV.	Konzerte u. dergl.: op. 22, op. 25, op. 29, op. 40, op. 43	„ 3,40
„ V.	Lieder ohne Worte. Heft 1–8	„ 4,—

B. Ausgabe in Nummern:

op. 5.	Capriccio (Fis moll)	50 Pf.
„ 6.	Sonate (E dur)	70 „
„ 7.	Sept Pièces caractéristiques	80 „
„ 14.	Rondo capriccioso (E moll)	40 „
„ 15.	Fantasie (E dur)	40 „
„ 16.	Trois Fantaisies ou Caprices (A dur, E moll, E dur)	50 „
„ 28.	Fantaisie (Fis moll)	50 „
„ 33.	Trois Caprices (A moll, E dur, B moll)	M 1,—
„ 35.	Six Préludes et six Fuges	M 2,—
„ 54.	17 Variations sérieuses (D moll)	50 „
„ 72.	Six petites Pièces	40 „
„ 72.	Six petites Pièces. Arrangement pour les petites mains	40 „
„ 82.	Variations (Es dur)	40 „
„ 83.	Variations (B dur)	40 „
„ 104.	Trois Préludes et trois Etudes	80 „
	Andante cantabile e Presto agitato (H.)	50 „
	Petit Scherzo (H moll)	30 „
	Barcarole (Gondellied, A dur)	20 „
	Scherzo et capriccio (Fis moll)	40 „
	Prélude et Fugue (E moll)	40 „
	Deux Pièces (B dur, G moll)	40 „
op. 22.	Caprice brillante (H moll)	60 „
„ 25.	Premier Concerto (G moll)	80 „
„ 29.	Rondeau brillant (Es dur)	60 „
„ 40.	Second Concerto (D moll)	80 „
„ 43.	Sérénade et Allegro giojoso (D dur)	60 „
	Six Chansons sans Paroles (Lieder ohne Worte) Heft 1, op. 19	50 „
	„ „ „ „ „ „ „ „ 2, „ 30	50 „
	„ „ „ „ „ „ „ „ 3, „ 38	60 „
	„ „ „ „ „ „ „ „ 4, „ 53	60 „
	„ „ „ „ „ „ „ „ 5, „ 62	40 „
	„ „ „ „ „ „ „ „ 6, „ 67	50 „
	„ „ „ „ „ „ „ „ 7, „ 85	50 „
	„ „ „ „ „ „ „ „ 8, „ 102	40 „

Unsere Mendelssohn-Ausgabe, mit welcher wir die von dem † Professor Dr. Sigmund Lebert begründete instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke weiter vervollständigen, bietet alle die Vorzüge, durch welche unsere Sammlungen ihre Berühmtheit und überaus grosse Verbreitung erlangte: einen durchaus korrekten Text, Richtigstellung und Ergänzung der Phrasierung, genauere Angabe der dynamischen Zeichen. Wir verzeichnen ferner als eine wesentliche Bereicherung unserer Ausgabe den zweisprachigen Text, Deutsch und Englisch, wodurch alle Anmerkungen zugleich auch einen sprachbildenden Wert erhalten.

Czerny, op. 299. Schule der Geläufigkeit.

Heft 1 . . 70 Pf. Heft 2 . . 70 Pf. Heft 3 . . 70 Pf. Heft 4 . . 70 Pf.

Das von unserer Mendelssohn-Ausgabe in Bezug auf Text, Phrasierung und dynamische Zeichen Gesagte gilt auch von Czernys „Schule der Geläufigkeit“, welche, wie die gleichfalls von W. Speidel bearbeitete „Schule des Virtuosen“ und „Kunst der Fingerfertigkeit“, da, wo es angezeigt erscheint, weiteren bequemen Fingersatz zur Auswahl, besonders auch für kleinere Hände bei Spannungen, bietet. Durch diese Vorzüge wird sich unsere Ausgabe gewiss sehr bald und allseitig als ein hochwillkommenes Lehrmittel einführen.

Zu beziehen durch die meisten Buch- und Musikalienhandlungen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Monatshefte

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Ein unbekanntes Zürcher Gesangbuch.

Philipp Wackernagel gab uns in dem bibliographischen Anhange zum 4. Bande seines verdienstvollen Werkes über das deutsche Kirchenlied S. 1123 Kunde von einem Zürcher Gesangbuch, das er aber wegen des defekten Titelblattes nicht genauer zu bezeichnen und auch nicht in ein bestimmtes Jahr zu verweisen wusste. Verschiedene Vermutungen und Vergleichungen führten ihn dahin, das Buch auf ca. 1560 zu setzen.

Bereits in meiner Schrift über das deutsche Kirchenlied der Schweiz im Reformationszeitalter (Frauenfeld, Huber 1889) hatte ich aus verschiedenen Gründen, entgegen der Annahme Wackernagel's die Liedersammlung in die Zeit zwischen 1570 — 1588 verwiesen, indem ich die Abhängigkeit des Büchleins von der Zürcher Sammlung von 1570 nachwies. Eine genauere Datierung war mir damals nicht möglich, da das von mir benutzte Exemplar der Zürcher Kantonalbibliothek ebenfalls eines Titelblattes entbehrt.

Jetzt ist es möglich das Gesangbuch genauer zu datieren. Auf der Stadtbibliothek Zürich findet sich das folgende bis auf das letzte Blatt wohlerhaltene Exemplar (XXVIII 418a)

Psalmenbůchle |
Sampt anderen Geistli- |
chen Liederen / von allen so
vor vnd yetz nüw gedichtet / in
ein rächte ordnung zu-
samen gestellet.
[Froschouer Wappen] | MD LXXX.

In vorstehendem Titel sind die von Wackernagel angeführten Buchstaben des defekten Titelblattes in dem von ihm eingesehenen Exemplar fettgedruckt. Schon das lässt auf denselben Titel schliefsen. Der Inhalt unseres Gesangbuches deckt sich nun aber ganz genau mit dem Wackernagelschen von ca. 1560. Nicht nur sämtliche Lieder sind darin enthalten, die Seitenzahl, die Druckfehler, alles stimmt wörtlich überein. Wir gehen daher nicht fehl, wenn wir die von Wackernagel ins Jahr 1560 gesetzte Ausgabe mit der unsrigen für identisch halten. Damit fällt Wackernagel's Vermutung dahin und ergiebt sich, dass das Buch aus dem Jahre 1580 stammt.

Es sei mir gestattet an dieser Stelle auf die Melodien der schweizerischen Gesangbücher aufmerksam zu machen. So ist das Zwick'sche Büchlein von 1540 Quelle von nicht weniger als zwanzig zum Teil recht hübscher und sehr origineller Melodien. Auch die späteren Gesangbücher sind reich an eigenen Melodien sowohl, als auch an charakteristischen Bearbeitungen bekannter damals sehr beliebter Volksmelodien. Es würde sich wohl der Mühe lohnen diese Weisen einmal einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.

Unterstrafs-Zürich.

Dr. Theodor Odinga.

Ein Liederbuch von Oeglin.

Die Kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt den Discantus eines deutschen Liederbuches ohne Titel und Drucker in kl. quer 4°, signiert a — k und 2 Bll. aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Es beginnt mit dem Liede: „Mit got so wöl wirs heben an“ und schliefst mit Nr. 38 „Gottes namen faren wir“. Notenformen, Schlüssel und Textdruck ergaben nach sorgfältiger Prüfung, dass der Druck mit denselben Lettern hergestellt ist wie das Oeglin'sche Liederbuch von 1512, welches den 9. Bd. der Publikation bildet. Hier wie dort ist nirgends ein Autor genannt. Das Titelbl. weist nur den Namen der Stimme auf, nämlich in gothischen Lettern: Dlſcantus. Der Text ist nur mit den Anfangsworten verzeichnet. Durch Vergleich habe ich eine Anzahl Lieder in anderen Liederbüchern dieser Zeit als bekannt feststellen können. Auffallend ist es und fast gegen die Annahme streitend, dass der vorliegende Discantus ein Oeglin'scher Druck sein soll, obgleich die Übereinstimmung im Übrigen täuschend ist, die Aufnahme des Liedes „Hertzliebstes bild“ Bl. 14, welches sich unter

Nr. 37 im Oeglin'schen Drucke von 1512 auch findet und beide Tonsätze von Paul Hoffheimer herrühren. Eine Erklärung dieser Thatsache lässt sich kaum finden, man müsste eben nur ein Versehen voraussetzen, wie es allerdings noch heute manchem Herausgeber passiert (z. B. Franz Commer in Berlin). — Ich verzeichne nun die Lieder in alphabetischer Ordnung genau in der Orthographie des Originals und mit Angabe der Notenanfänge, die alle in der eingestrichenen Oktave stehen, mit Ausnahme derjenigen Noten, die mit 2 Strichelchen versehen sind und die zweigestrichene Oktave anzeigen. Vielleicht wird auf irgend einer Bibliothek ein und die andere dazu gehörige Stimme entdeckt.

A. höchste Frucht, Bl. 19, c" a c" . b a g a.
Ach hertzigs hertz, Bl. 3, g g . f e d.
Ach hilf mich laid, Bl. 25, f e e c d e f. (Arnt von Aich, fol. 22.)
Ach jupiter, Bl. 27, f g a b g c. (A. von Aich, fol. 40.)
Ach unfals schwer, Bl. 14, a a a g a c h a.
Ach was wil doch, Bl. 33, c" d" d" c" a b g a f. (A. von Aich, fol. 20 und Egenolff, Reutterl. Nr. 29.)
Aim yeden gfelt sein, Bl. 36, g a . g f e e c". (A. v. Aich, 10.)
Ain frölich wesen, Bl. 29, d' d d f . e d c. (A. v. Aich, 28.)
Ainigs ain, schön, Bl. 22, e . f g a f e g f e. (A. v. Aich, 26.)
Ain junckfraw bild, Bl. 6, e f . e d d — g.
All mein gedenck, Bl. 34, e e e g g e f g f.
Als dings ain weil, Bl. 10, f a . h e f f" e" d" c".
An dich kan ich nit frewen, Bl. 9, g f g a b c d b a g. (Gassenhawerlin 1535, 31.) (A. v. Aich, 5.)
Apollo aller kunst ain, Bl. 13, f f g a b a g f. (Ms. Stadtb. Augsburg, Nr. 142a, fol. 32. In Ms. 463 in St. Gallen, Nr. 85, derselbe Tonsatz mit Adam de Fulda gezeichnet. A. v. Aich, 72.)
Auff diser erdt, Bl. 19, c a a g a f g a.
Aufs hertzen grundt, Bl. 2, e . f g e a g f e. (A. v. Aich, 12.)
Betracht vnd acht, Bl. 5, g g g f a g g f.
Da ich mein herz, Bl. 32, h e h c" h d" . c" h. (A. v. Aich, 14.)
Da künig salomon, Bl. 8, e e f g g g a g.
Das kalb gat, Bl. 4, d f g f a g f. (A. v. Aich, 11.)
Dein lieb durchdringt, Bl. 35, c" . b a b a . g f.
Dein murren macht, Bl. 3, f f g a g f e.
Der welte lauff, Bl. 8, f a a d c d f e. (A. v. Aich, 7.)
Die lieb zwingt mich, Bl. 11, e d e f g . f e.
Du linderst mir, Bl. 23, c" d d g c b a b a.

Ein, siehe Ain.
Entzindt mein gmüt, Bl. 31, g . f g b . a g f g.
Es wundert recht, Bl. 34, a h c d c h a.
F. du mein schatz, Bl. 15, g" g f e e f . e d. (Reuterliedlin 1535, 32.)
Fieg höchster hort, Bl. 30, g f f e . f g e . f g.
Fil hinderlist, Bl. 24, c . h a g . f e d c. (A. v. Aich, 4.)
Frid gib mir herr, Bl. 16, e a a g e f . e d. (A. v. Aich, 76.)
Fro ist mein hertz, Bl. 31, c a a c c . b a g g.
Für alle frewd, Bl. 12, a c" h a g f e d.
Gantz mit gewalt, Bl. 24, a c h a g f e f.
Gantz rechte lieb, Bl. 36, a g g f c" d f . d e.
Glück hoffnung, Bl. 20, c" e g f a g f g.
Hertzlichen ich, Bl. 28, c" h a g g f g.
Hertzliebstes bild, Bl. 14, g g c h . c d e. (Oeglin 1512, 37. — Forster 1, 63 v. Hoffheimer.)
Hertzliebste fraw, Bl. 28, a a a g b . a g f.
Hertz mut vnd syn, Bl. 17, d . e f g . f e d.
Ich klag vnd rew, Bl. 7, d e g f g f e d c. (A. v. Aich, 14. Forster 1, 84.)
Ich lach der schwenck, Bl. 2, f f f a d f g b a.
Ich will vnd muss ain bulen, Bl. 18, c c c c c b c a f — a . b c c b c b a g.
(In) Gottes namen faren wir, Bl. 38, g g g a g . a h c. (Derselbe Discant in dem 3stim. Tonsatze, o. Autor, im Samlwk. 1538h, Nr. 100.)
In rechter lieb vnd, Bl. 4, d d d g . f e d e.
Jetzt schaiden, Bl. 11, g f f g e d g. (A. v. Aich, 2. Gassenhawerlin 1535, 29.)
Las mich mein sach, Bl. 26, a . h e . h a g f.
Liebs maidlein gut, Bl. 18, e d d c c" h c".
Mein ainigs a, Bl. 30, a . b c d c . b a g f. (Nach Forster 1, 29 und Reuterliedl. 1535, 28 von Paul Hoffheimer.)
Mein hertzigs a, Bl. 5, g f g e — e f f e. (A. v. Aich, 5. Gassenhawerlin 1535, 32.)
Mit got so wöll wirs heben an, Bl. 1, h e h c h c . h a g a — g a . h c.
Möcht es gesein, Bl. 29, a c" h a g f e . f g a.
Nach allem wunsch, Bl. 17, g f b a . g f e . d e d. (A. v. Aich, 7.)
Nach lust hab ichs, Bl. 16, d c c b . c d e f g a b a.
Nächtlicher zeit, Bl. 7, f f e d e d . e f.
Nye noch nymmer, Bl. 6, g c h c a h a g a c h a. (A. v. Aich, 3. Gassenhawerlin 1535, 30.)
Nit lach der sach, Bl. 20, g f g . a h a g f e.

Ohn dich kan ich, siehe An dich.
O ihesu christ, Bl. 37, h d . c h — h g c . h h.
O unfals dück, Bl. 32, c"c"c"c"a . g a b c".
Schickt sich die zeit, Bl. 26, e d c e . f g a g f g.
So nit mag sein, Bl. 21, c". h a g . a . g f e f.
Ursprung der lieb, Bl. 21, f f f f f e f g f. (A. v. Aich. 22.)
Viel hinderlist, siehe Fil hinderlist.
Wa ich mit lieb nit, Bl. 22, f c" b a g a . d g c b c.
Wann sich der unfal, Bl. 15, g f g b a g g f g b c b b a.
Warnach der mensch, Bl. 12, a a a g . a b c"d"c". h e".
Was ich durch glück, Bl. 10, a g a d' g f g b a. (A. v. Aich, 9.)
Wie du nun wilt, Bl. 9, c g a e . d c d c g a f e. (A. v. Aich, 17.)
Wo ich, siehe Wa ich.
Wonach der mensch, siehe Warnach.
Zů trost erwelt, Bl. 23, f . e f e d c d . e f g a f e a g a.

Rob. Eitner.

Unbekannte Musik - Sammelwerke im british Museum

beschrieben von **Wm. Barclay Squire, Esq.**

(1549.) Tenor | Il Vero Terzo Libro | Di Madrigali De Diversi Avtori | a note negre, Composti da Eccellentissimi Musici, con la canzon di cal- | d' arrost, nouamente dato in luce. | A Qvattro [Dr.-Z.] Voci | In Venetia Appresso | Antonio Gardane. | 1549. | Quer 4⁰.

p. Contents.

1. Menttre gl' ardenti. Archadelt.
2. Come piu amar. Archadelt.
3. Non so s'habbia speranza. Henricus Scaffen.
4. Felice l'alma. Ihan Gero.
5. Pace non trouo. Yuo.
6. Non e lasso martire. Cimello.
7. Dici o cor mio. Il Conte.
8. Zerbin la debil voce. Tiberio Fabrianese.
9. Miser chi mal' oprando. Tiberio Fabrianese.
10. Qvand' io mi uolgh'. Anselmo de Reulx.
11. Qvante uolte diss' io. Adriano.

12. Vinto dal gran' ardo. Henricus Scaffen.
13. Porta negli occhi. Costantio Festa.
14. Vnica speme mia. Henricus Scaffen.
15. Donna pensat' in che miseria. Vincenzo Ferro.
16. Come s'allegr' il cielo. Henricus Scaffen.
17. Tra freddi monti. Archadelt.
18. Tv m' hai cor mio. Giouan Nasco.
19. Signor gradit' & raro.
20. Vn bacio furioso. Costantio Festa.
21. Vn ragazz' una rozz'. Ihan Gero.
22. Non romor di tamburi. Vincenzo Ruffo.
23. Dolce mio ben. Ioan Contino.
24. Nel coglier' & gustare. Perissone.
25. Qval piu diuers' & noua cosa. Adriano.
26. Era la mia uirtu.
27. Laccio di set' & d'oro. Giouan Nasco.
28. Veggi' hor con gli occhi. Costantio Festa.
29. Lasso diceua ch'io non ho difesa. Giouan Nasco.
29. Cald' arost. Iaques de Ponte.
30. Tavola.

Brit. Mus. Tenor of part only.

(1565.) Canto. | Il Primo Libro | De Canzon Napolitane | A Tre Voci, | Con Dve Alla Venetiana | Di *Givlio Bonagivnta* | Da San Genesi, | Et d'altri Auttori di nouo poste in Luce. | Con gratia et privilegio. | [Dr.-Z. Angel on winged sphere.] | In Venetia appresso Girolamo Scotto. 1565. | 8⁰.

Canto. 20 fol. pag. 3 — 39. Reg. A in 8, A in 8, C in 4. Ded. to Signor Gabrielle Otto Bono, dated: Di Venetia a di XXV. di Ottob. MDLXV.

p. Contents.

3. O bocca dolce. Giulio Bonagiunta.
4. Gersera andai. Francesco Bonardo.
5. Tanto t'adoro. Claudio da Coreggio.
6. Dolci colli. Francesco de Landis.
7. A casa un'giorno. Giulio Bonagiunta. 1. Stanza.
8. Vaga d'udir. Giulio Bonagiunta.
9. Con quel poco. Giulio Bonagiunta.
10. Mentre, ch'ella le piaghe. Giulio Bonagiunta. 4. Stanza.
11. Ho'intesso dir. Francesco Bonardo.
12. Madonna tu. Francesco Bonardo.

13. Son stato ca. Francesco Bonardo.
14. Alla Sibilla. Claudio da Coreggio.
15. All'arme. Incerto.
16. Me bisogna seruir. Incerto.
17. Non trouo pace. Incerto.
18. Segretario t'ho fatto. Francesco de Landis.
19. O saporito volto. Incerto.
20. Scis' a vna fonte. Incerto.
21. Cosi va. Francesco Londariti.
22. Chi non adora. Incerto.
23. Correte amanti. Iuo de Vento.
24. Facciami quanto. Incerto.
25. Dve cos' al mondo. Incerto.
26. Donna tu m'hai. Incerto.
27. Trenta capilli. Francesco Londarito.
28. Qvando mio padre. Incerto.
29. All'arme. Incerto.
30. Poi ch'eri cosi. Incerto.
31. Daspuo ch'al mio. Giulio Bonagionta.
36. E voraue sauer. Giulio Bonagionta.
39. Chi fa del Caualier.
[40.] Tavola delle Canzone etc.

The Brit. Mus. possesses the Canto only.

(1566.) Basso | Canzon Napolitane | A Tre Voci, | Libro Secondo | Di *L'arpa.* | *Cesaro Todino,* | *Ioan Dominico da Nola.* | Et di altri Musici in questa profession di Napolitane | eccellentifsimi non piu stampate. | [Dr.-Z. An Angel carrying in one hand a trumpet, in the other a flame, standing on a winged sphere which bears the initials O S M.] | In Vinegia MDLXVI. | Appresso Girolamo Scotto. | 8^{0}.

16 fol. pag. 3—31. Reg. E & F in 8's.

Ded. „All' Illvstrss^{mo} ... Monsignor Dvm Ferrier" dated „In Vineggia a di 11. di Zugno. 1566" Signed „Nicolo Roiccerandet Borgognone".

p. Contents.

3. Io nauigai vn tempo. Lando.
4. Io son farfalla. Di Nolla.
5. Villanella ch'all' acqua. Incerto.
6. Con le mie mani. Ferrello.
7. Non è Amor. Todino.

8. Il di ne port'. Don Fiolo.
9. Qvanto piu penso. Todino.
10. Voi lo vedere. Lando.
11. Qvesta passion d'amore. Ferrello.
12. Non mi pensaua mai. Zelano. (sic!)
13. Faccia mia bella. Di Nolla.
14. Donna tanto mi fai. Zelanno. (sic!)
15. Poi che non spero. Zelanno.
16. Donna quando ti veggio. Zelanno.
17. Sappi cor mio. Roiccerandet.
18. Deh l'altra sera. Le Roy.
19. S'io cercasse. De Nola. (sic!)
20. Si ben voltasse. Di Nolla. (sic!)
21. Nouo e strano. Zelanno.
22. Come viuer poss'io. Don Fiolo.
23. Qvando cosso. Don Fiolo.
24. Giui per acqua. Roiccerandet.
25. Occhi miei ch'al mirar. Di Nolla.
26. O Anima mia. Roiccerandet.
27. Tira tira pensier. Roiccerandet.
28. Occhi miei lassi. Roiccerandet.
29. Vorria sapere. Ioan Dominico Fior.
30. Poi che crudel. Mattee.
31. Me stato posto. Mattee.

[32.] Tavola delle Canzone etc.

Brit. Mus. has only the Basso part. Libro I. of this Collection is described in Eitner, Sammelwerke. p. 944.

(1566.) Basso | Villotte Alla Napoletana A Tre Voci, | De diuersi con vna Todescha non piu stampato: | Nouamente poste in luce. | [Dr.-Z.: a figure of Peace, seated on a globe & holding an olive (?) branch with the motto „Pax in Virtvte Tva".] | In Vinegia appresso Girolamo Scotto. | MDLXVI. | 8°.

Basso: 32 fol. pag. 2—31. Reg. E—F in 8's. (p. 32.) Tavola. Contains 26 anonymous compositions, of which 14 occur in the „Leggiadre Nimphe" of 1606 (see my description of that, infra).

Brit. Mus. Basso only.

(1566.) Canto. | Il Primo Libro | De Canzone Napolitane | A Tre Voci, | Di *Io. Leonardo Primauera.* | Con Alcvne Napolitane | di

Io. Leonardo di L'arpa, Nouamente da | lui composte & dato in Luce. | [Dr.-Z. same as Canzon Napolitane ... Lib. II. Di L'arpa &c. 1566.] | In Vinegia MDLXVI. | Appresso Girolamo Scotto. | 8⁰.

Canto. 16 fol. pag. 2—31. Reg. A—B in 4's.

Basso. 16 fol. pag. 2—31. Reg. E—F in 4's.

Both in Brit. Mus. A 2[nd] ed. is described in Eitner's Sammelwerke. p. 182.

p. Contents.

2. Tvrco Giudeo. Primauera.
3. Ardenti miei sospiri. Primauera.
4. Ardo moro. Primauera.
5. Donne leggiadre. Primauera.
6. Deh lasciatemi.
7. Bellezza ch'empi. Io. Leonardo de L'arpa.
8. Sento tal foco. Primauera.
9. Mille volte. Primauera.
10. Dormendo mi sonniua. Di Gio. Leonardo.
11. Dapoi che tu crudel. Primauera.
12. Dolc' amorose. D'incerto.
13. Qvesta donna crudel. Primauera.
14. Amor lascia mi stare. Di Gio. Leonardo di L'arpa.
15. Si hauesi tantillo. Rinaldo Burno.
16. Tre donne belle. Primauera.
17. Se di lunga. Primauera.
18. Miracolo non è.
19. Sempr' ho fuggito. Primauera.
20. E di quanto bene.
21. Donna glie ben. Primauera.
22. Vn temp' ogn' hor. De L'arpa.
23. Lvcretia gentil. De L'arpa.
24. Viuer amando. Di Carlo Tetis.
25. Qvando quando vidi. Primauera.
26. Tanti migliara. De L'arpa.
27. Vilanella ch'all acqua.
28. Marauiglia non è. Primauera.
29. Anno raggion' affe. Primauera.
30. All'arme. Primauera.
31. Corrette o scuri. Primauera.

[32.] Tavola.

(1566.) Basso | Canzone Napolitane | A Tre Voci | Secondo Libro | Di *Giulio Bonagionta* da S. Genesi & d'altri Aut- | tori nouamente poste in Luce con due Canzone | alla Giustiniana di Vicenzo Bell'-hauer. | [Dr.-Z. Angel on winged Sphere.] | In Vinegia MDLXVI. | Appresso Girolamo Scotto. | 8⁰.

Basso. 16 fol. pag. 3—31. Reg. E—F in 8's. Dedication to „Marco Milano, Dauit Grandonio, & Aluise Grimani", dated „a dì 20. Nouemb. MDLXVI."

p. Contents.

3. Se pur ti voi. Giulio Bonagionta.
4. Parmi di star. Giulio Bonagionta.
5. No non si. Giulio Bonagionta.
6. L'amore non si troua. Giulio Bonagionta.
7. Tv mi rubasti. Giulio Bonagionta.
8. Li Saracini. Giulio Bonagionta.
9. Se fosse haime. Incerto.
10. Come fenice. Incerto.
11. Occhi non occhi. Incerto.
12. Io son vn spirto. Iouan Florio.
13. Amor è fatto. Iouan Florio.
14. Gia non mi duol. Giulio Bonagionta.
15. Se tu non voi che mora. Giulio Bonagionta.
16. O tu che mi da guai. Giulio Bonagionta.
17. Vn tempo sospiraua. Giulio Bonagionta.
18. Non mi date. Incerto.
19. Questa notte. Gioseffo Guami.
20. Se tu con tanti. Incerto.
21. Certo ch'un giorno. Incerto.
22. Dve destrier bionde. Incerto.
23. Et o gratiosa bocca. Incerto.
24. Fvggit' alme. Incerto.
25. O s'io potesse. Incerto.
26. Dolce mia vita. Incerto.
27. Di nott' è giorno. Incerto.
28. Nu semo. Prima parte. Vicenzo Bell'hauer.
30. Cantemo. Seconda parte.

[32.] Tavola etc.

The Brit. Mus. has only the Basso.

(1606.) Canto | Leggiadre | Nimphe | A Tre Voci. | Alla Napolitana. | De Diversi Eccellentissimi | Avtori. | Nouamente Con diligentia

Stampate. | [Dr.-Z. All the above is in au ornamental oval border.] In Venetia, | Appresso Angelo Gardano, & Fratelli. | MDCVI. | 4°.

Canto. 12 leaves. pag. 2—8, 7—14, 17—24. Reg. A—C, in fours.

Tenore. 12 leaves. pag. 2—8, 7—14, 17—24. Reg. D—F, in fours.

p. Contents.

†2. Tre leggiadre Nimphe.
†3. Tre cose son in terra.
4. Vna naue hò veduta. Luigi Francese dal Liuto.
5. Sta notte m'insoniaua. Luigi Francese dal Liuto.
6. Non rumor di tamburri. Luigi Francese dal Liuto.
7. S'io m'accorgo ben mio. Luigi Francese dal Liuto.
8. Pascomi sol di pianto.
†7. Io veggio a gli occhi.
†8. Io vo cercando. Prima parte.
†9. Eccoti il core. Seconda parte. Risposta.
†10. Fvggend' il mio dolor.
†11. Villanella crudel.
†12. Tu che mì dai.
†13. Parmi di star.
14. La Virginella. Oratio Vecchi.
†17. Vorria sapere.
†18. All'arme.
19. Scacchier è deuentato. Sabino.
†20. In Toledo vna donzella.
†21. Mi fai morire.
22. Deh Pastorella. Baldissera Donato.
†23. Viu' ò morto.
24. Chi mi consola. Luigi Francese dal Liuto.

The Brit. Mus. has only the Canto & Tenore.

The numters with a † occur in the „Villotte all Napolitana" of 1566.

Nachträge und Verbesserungen zur Totenliste

für das Jahr 1889.

Abesser † 15./7. zu Leipzig.

Depas ist geb. am 2. Dez. 1809.

Hauptner heifst mit seinem Vornamen „Thuiskon“.

Hietzschold † 13. März, nicht den 3.

Laffert † zu Leipzig.

Maglieni † den 2. Jan.

Matthison-Hansen ist zu streichen, da er erst am 7. Jan. 1890 starb.

Patti, Carlotta, war 49 Jahre alt und nicht 39 Jahre, geb. 1840 zu Florenz.

Skerle, August, † 28. März (M. Rundschau 154).

Xhrouet, auch **Xhreuet**, ist 1866 zu Spaa geb., war also 23 Jahre alt und nicht 33 Jahre.

Carl Lüstner.

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1889.

Einnahme	1296,42 M
Ausgabe	1236,32 M

Spezialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge. Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 50 M und S. A. E. Hagen 4 M nebst 54,42 M Überschuss von 1888	882,42 M
Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	414,— M
Summa	1296,42 M
b) Ausgabe: Buchdruck der Monatsh. und des Registers zu den 2ten 10 Jahrgängen	850,60 M
Papier	85,50 M
Feuerversicherung, Verwaltung etc.	300,22 M
Summa	1236,32 M
c) Überschuss	60,10 M

Templin (U.-M.), im Nov. 1890.

Rob. Eitner,
Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* „Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento, trascrizioni in notazione moderna di Osc. Chilesotti. Lipsia e Brusselles, Breitkopf & Härtel (1890, Preis 6 M). quer 8°. XII S. Vorwort, italienisch und deutsch, und 101 S. mit 99 Lautenstücken aus einem handschriftlichen Papier-Codex aus dem Ende des 16. Jahrh. im Besitze des Herausgebers. Der Inhalt besteht aus Tänzen und für die Laute gesetzte Lieder und da sich verschiedene deutsche Bezeichnungen darin befinden, wie Nachtanz, Polnischer Tanz, Joseph lieber Joseph mein, Ich gieng ein mage Bayieren — schreibt Herr Chilesotti — vielleicht soll es das Lied sein: Ich ging einmal spazieren, welches Boehme und Praetorius mitteilt, jedoch alle drei in anderer Melodie — alle übrigen Bezeichnungen sind italienisch — — so ist der Schluss wohl ganz richtig, die Hds. einem Deutschen, der in Italien lebte zuzuschreiben. Die Tabulatur ist die italienische und ein Facsimile von 2 Seiten der Hds. zeigt das Original in seiner Beschaffenheit. Der Herausgeber giebt die Tonsätze in moderner Notenschrift und zwar in der Weise, dass er den auf der Laute nachklingenden Tönen ihren vollen Wert zuschreibt. Schon Herr Tappert suchte diese Art der Notierung einzuführen, hat aber bisher wenig Gehör gefunden. Sachgemäſser sieht ein so wiedergegebener Lautensatz allerdings aus, doch gehört zur Ausführung ein gebildeter Musiker, der mit Verständnis die richtige Note aushalten lässt. Herr Chilesotti hat seine Aufgabe vortrefflich gelöst und gar manches Sätzchen klingt in diesem Gewande ganz vortrefflich. Noch sei erwähnt, dass nur zwei Komponisten genannt sind und zwar *Nicolò Nigrino* und *Diomede*. Die Sammlung giebt ein treues Abbild der damaligen Hausmusik. Einfachheit und Naivität herrschen vor, abwechselnd tritt auch einmal ein ernster Satz dazwischen, wie Nr. 2 und Nr. 53. Ganz besonders beachtenswert ist der leichte Fluss, in dem sich die meisten Piecen bewegen. Auch das rhythmische Element kommt manchmal zu voller Geltung, so z. B. bei Nr. 11 „Ein gut Stück", ein ganz vortrefflicher Satz in Form und Erfindung. Sehr störend sind oft die abscheulichen Quinten und Oktaven, die ganz ungeniert in voller Nacktheit einherspazieren; auch die Wendung nach der Unterdominante im 4. Takte, die sehr oft angewendet wird, zerstört den Eindruck, den das Anfangsmotiv hervorgerufen hat. Die Veröffentlichung verdient allgemeine Beachtung und ist eine wertvolle Bereicherung der Musikliteratur des 16. Jhs. Der Ausstattung des Buches hat die Verlagshandlung eine ganz besondere Sorgfalt zugewendet und dem Inhalte desselben auch äuſserlich Ausdruck gegeben.

* Herr *Friedrich Niecks* hat in den Blättern der „Musical Association" zu London einen Artikel veröffentlicht über „The flat, sharp, and natural, a historical sketch". (16. Session 1889—90, S. 79—100.) An der Hand der Quellen weist er von der frühesten Zeit bis zur Mitte des 18. Jhs. den Gebrauch derselben nach und fügt zahlreiche Beispiele bei. Eine fleiſsige und interessante Arbeit.

* Zu dem Artikel des Herrn Prof. Phil. Spitta „Sperontes singende Muse" in Viertelj. 1, 35 kann noch zu S. 43 eine vierte Dichtung des Sperontes angeführt werden, die ich letzthin in der Kgl. Bibl. in Dresden fand, und zwar ist es das Textbuch (1142, 17) „Der Frühling, ein Singspiel: von Sperontes. Die Komposition ist von Herr J. G. A. Fritzschen 1749. Leipzig bei Stopffel". Der Komponist ist unbekannt. Ich habe sechs Autoren dieses Namens verzeichnet, doch der

obige ist nicht dabei. Dass es derselbe Sperontes der singenden Muse ist, beweist die Jahreszahl und der Verlagsort.

* Bibliotheks-Veränderungen. Die Musikalien der Ratsbibliothek in Löbau, der Stadtkirche in Pirna und der Kirche in Glashütte in Sachsen sind unter Vorbehalt des Eigentumrechts der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden überwiesen worden. Der eigentliche Plan der sächs. Regierung: sämtliche Provinzialbibl. Sachsens in Dresden zu vereinen ist missglückt, da sich Zwickau, Bautzen, Grimma und die übrigen weigerten ihre Sammlungen abzugeben, trotzdem sie ihnen nur eine Last sind und in der unverantwortlichsten Weise vernachlässigt werden. In Zwickau liegt der Kohlenstaub thatsächlich fingerhoch auf den Büchern. Die seltensten Drucke liegen noch ungebunden, so wie sie einst aus der Druckerei kamen, verzettelt in einzelnen Bogen in allen Ecken und Winkeln herum. Das traurigste Beispiel liefert die jetzt in Dresden befindliche einst kostbare Löbauer Sammlung. Kaum ein einziges Werk ist komplet und das Vorhandene so vom Mauerfraſs zerstört, dass es nur noch Ruinen sind. Am schlimmsten sehen die Handschriften aus. — Die Gymnasialbibliotkek, von Brieg ist in den Besitz der Breslauer Stadtbibliothek übergegangen. Wie mir Herr Dr. Emil Bohn mitteilt befinden sich die Bücher in ähnlichem Zustande wie die aus Löbau.

* Mit diesem Hefte schlieſst der 22. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des Januar 1891 an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft einzusenden. Der 19. Jahrgang der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke enthält die Oper Ludwig der Fromme von Schürmann. Der Schluss folgt im Jahre 1892. Der Subskriptionspreis für die älteren Subskribenten beträgt 9 M, für neu eintretende anfänglich 15 M. Näheres teilt der Unterzeichnete und die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig mit.

Rob. Eitner.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat. Berlin W. 68 Charlottenstr. Katalog 86. Autographen von Schriftstellern, Musikern, Sängern und Schauspielern, nebst einem Anhange Portraits. 725 Nrn. mit vielen interessanten Stücken.

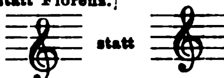
* *Heinrich Kerler*. Antiquariat in Ulm. Katalog Nr. 159 enthaltend Bücher über Musik, Musikalien und Hymnologie. Meist recht brauchbare Werke zu mäſsigen Preisen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Schluss zum Kataloge der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. 2. Titel u. Register zu den Monatsh. 22. Jg.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Namen- und Sach-Register.

Fehlerverbesserung.

S. 48, Z. 3 v. u. lies († 4. Aug. 1758, statt 1732).
S. 96, Z. 2 v. u. lies Neapel statt Florenz.
S. 135, letzte Notenzeile lies 
Jahrg. 21, 1889, S. 89, Z. 14 v. u. lies 1599 statt 1559.

MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

23. JAHRGANG.

1891.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.

LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhaltsverzeichnis.

Gesellschaft für Musikforschung.

Wohlthäter: Freiherr F. von Mettingh.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Fr. J. Battlogg, Expositus in Gurtis.
Dr. Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
H. Benrath, Redakt. d. Hbg. Korresp., Hamburg.
Rich. Bertling, Verlagsbuchh. u. Antiquariat in Dresden.
Rev. H. Bewerunge, Meynooth (Irland).
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. Boecker, Pfarrer in Aachen.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Georg Bratfisch, Frankfurt a M.
Dr. W. Braune, Prof., Giefsen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Bozen.
Dr. Im. Faifst, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Th. Graff, Pforzheim.
Franz Xaver Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Dr. Rob. Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinsky, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin i. M.
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i/W.
Oswald Koller, Prof. in Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus, Baron, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frhr. von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig.
G. S. L. Löhr, Southsea (England).
F. Lubrich, Kantor in Peilau.
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maafs, Charlottenburg b. Berlin.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Rev. J. R. Milne in Kings Lynn.
Therese von Miltitz, Bonn.
H. P. Jos. Moonen, Venlo (Holland).
Anna Morsch, Berlin.
Ismar Mühsam, Berlin.
Dr. Hans Müller, Berlin.
Dr. W. Nagel, Zürich.
Fr. Niecks, Dumfries (Schottland).
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstadt i/W
H. Pardall, Wolfenbüttel.
A. Reinbrecht in Verden.
Ernst Julius Richter, Pastor in Amerika.
Dr. Hugo Riemann, Wiesbaden.
F. Rödelberger, Dir. d. Cäcil. -Ver., Kaiserslautern.
Paul Runge, Colmar i. Els.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer, im Haag.
Jos. Schildknecht, Hitzkirch (Schweiz).
Raymund Schlecht †.
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister, Augsburg.
Johannes Schreyer, Dresden.
Rich. Schumacher, Berlin.
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
F. Simrock, Berlin.
Prof. Jos. Sittard, Hamburg.
Dr. Hans Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, London.
Hugo Steinitz, Breslau
C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.
Reinhold Succo, Musikdirektor, Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Universitäts-Bibliothek in Strafsburg.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Dr. Emil Vogel, Berlin.
C. Walter, Biberich a/Rh.
W. Jos. v. Wasielewski, Blankenburg i. H.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B.
F. Wiedermann, Berlin.
Jacob Wüst, Stiftskaplan und Chordirekt., Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.

Rob. Eitner in Templin (U./M.), Sekretär und Kassierer der Gesellschaft.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Massimo Trojano als Flüchtling.

(Rob. Eitner.)

Im Kreis-Archiv zu München (sign. H. R. F 462. Facs. 10, Nr. 41 fol.) fand ich das Aktenstück, welches über die bekannte Flucht Trojano's aus München handelt. Da dasselbe meines Wissens noch nicht veröffentlicht und dessen genaue Kenntnis immerhin von Wert ist, so seien ihm die folgenden Zeilen hier gewidmet. Das Aktenstück ist von einer Kopistenhand in Schönschrift ausgeführt, vom Thronfolger Wilhelm, späterem Herzoge Wilhelm IV., Sohn Albrecht V., unterzeichnet und mit einer Randbemerkung versehen. Prinz Wilhelm hatte wohl die Sorge und Verwaltung der Hofkapelle übernommen, daher auch er um die Ergreifung der Flüchtlinge Sorge trägt und sich deshalb an den Herzog Alfonso von Ferrara und Modena wendet, da er vermutet, dass beide Flüchtlinge nur nach Italien ihren Weg genommen haben können. Wo Trojano und Camillo ihr Ende gefunden haben, ist bis jetzt unbekannt. Die angefügte deutsche Übersetzung rührt von Herrn Dr. Fr. Zelle in Berlin her.

Ill^me^ et excellentiſsime Princeps, affinis et cognate clariſsime.

Salutem et omnium rerum prosperrimos successus Dil^ni^ vestrae ex animo optantes, Ei significamus quatenus ante biduum duo Itali Musici nostri, vnus Camillus cognominatus Parmensis, alter Maximus Troianus Neapolitanus, qui paulò antè ob nullius ferè momenti causam, in alium quendam musicum nostrum in sua arte valde excellentem,

Baptistam Romanum dictum, concepto odio, extra muros Civitatis Landishutae, vbi nos residere solemus, eum sequuti, statim vt ab ipsis conspectus fuit uterqz eorum tormentum paruum seu bombardam in ipsum exonerauit, et alter ex eis laethaliter miserum vulnerauit. Quo facto statim fugam dedêre, ita vt nullo pacto inueniri amplius possint. Quam ob rem Dilectionem vestram obnixè ac perquam familiariter rogamus, ut operam dare velint, quo malefici illi quam primùm et inscijs ipsis comprehendi, et debitum de illis supplicium sumi possit. Quod nobis tam gratum erit quàm quod gratiſsimum, viciſsim etiam quacunqz data occasione promerendum. Hisce Dil^{nem} vestram benè ac foeliciter valere iubemus. Ex Monachio XXVII die Aprilis MDLXX.

(Dazu von des Herzog's Hand:)

adictiſsimus

Guilhelmus princeps Bauariae

Rogo dilectionem vestrã Vt nulla diligentia in hac re parcat, quo poſsint isti Latrones cõprehendj, qz omnj studio iterum recompensabo.

(Adresse:) Illmo Excell. Principi Domino Alphonso Ferrariae ac Mutinae Regiique Duci nr̃o affini et cognato nr̃o clariss°.

Ferrar.

ad manus

proprias.

Steckbrief als 2. Bl., in fol.

Breuis descriptio duorum illorum Musicorum ob homicidium perpetratum ex Bauaria fugitiuorum, in quà designantur eorum complexiones, corporum habitudines, habitus & aliae circumstantiae, ex quibus facilius cognosci poſsint.

Maximus Troianus patria Neapolitanus est, iustae virilis staturae, qui etiam ex idiomate suo ab eiusdem linguae perito facilè dignosci quaeat. Capillos gerit retrò deuolutos, & barbã fuscam breuem, quam marchesotticam uocant. Canit contratenorem, satis alta, sed quodammodò coacta uoce, qui descripsit solennes nuptias Ill^{mi} & Excell. Principis nostri Gulielmi Ducis Bauariae &c, quod opus in lingua tàm Italica quàm Hispanica Venetijs imprimi curauit. In omnibus uerbis & gestibus superbiam & animi fastum ostendit.

Alter uerò Camillus patria est Parmensis, ubi adhuc matrem habet in uiuis. Eiusdem ferè cum Troiano staturae, sed multò craſsior ac corpore robustior, nigra facie & capillis, parùm omninò habet bar-

bae nigricantis, animo plerumqz hilariore, Vocem habet (quam Bassum dicimus) satis sonoram, sed aliquantò rauciorem. Ambo mediocris & floridae aetatis sunt. Cùm igitur uterqz eorum Musicus sit & sine dubio quocunqz locorum peruenerint, pro Musicis habebuntur, poterunt indè ex uocibus suis eò facilius dignosci. Troianus supra nominatus, utriusqz Principis nostri Ducis Alberti & eius (filii) Excell. Ducis Guilelmj imaginem auream in collo gestare solet, quas uel earum alterã fortè ostentandi gratia commonstrare ut inde eò citius cognosci possit. Habitu etiam corporis quàm dictus Camillus utitur paulò exquisitiore.

Erhabenster Fürst, erlauchter Freund und Verwandter!

Indem Wir Euer Liebden von ganzem Herzen Glück in allen Dingen wünschen, teilen Wir Derselben Folgendes mit: Zwei von unsern italiänischen Musikern, der eine *Camillus aus Parma*, der andere *Maximus Trojanus aus Neapel*, haben gegen einen andern unsrer Musiker, der in seiner Kunst Hervorragendes leistet, *Baptista aus Rom*, so gut wie ohne Grund heftigen Hass gefasst. Vor zwei Tagen sind sie ihm außerhalb der Mauern der Stadt Landeshut, wo Wir zu residiren pflegen, nachgegangen und haben, sobald sie ihn erblickten, Pistolen auf ihn abgefeuert, wobei der eine den armen Menschen tötlich verwundete. Hierauf haben sie sofort die Flucht ergriffen, so dass sie nicht mehr gefunden werden können. Deſshalb bitten Wir Euer Liebden eindringlich und in aller Freundschaft, gütigst Sich bemühen zu wollen, dass jene Übelthäter so schnell als möglich und ohne dass sie etwas davon vorher ahnen, ergriffen werden, damit die verdiente Strafe an ihnen vollzogen werden könne. Dies wird Uns höchst angenehm sein, und Wir sind bei gegebener Gelegenheit zu Gegendiensten gern bereit. Wir wünschen Euer Liebden Glück und Wohlergehn. München, d. 27. April 1570.

Euer sehr ergebener
Wilhelm, Fürst von Bayern.

Ich bitte Euer Liebden, in dieser Sache allen Fleiſs anzuwenden, damit jene Wegelagerer ergriffen werden können, was ich mit allem Eifer vergelten werde.

Adr. Dem erhabensten Fürsten, Herren Alphons, Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, unserm erlauchten Vetter und Verwandten.

Ferrara.
Eigenhändig.

Steckbrief.

Kurze Beschreibung jener zwei wegen Mordes aus Bayern flüchtigen Musiker, in welcher beschrieben wird ihre Körperbeschaffenheit, Kleidung und andre Umstände, aus welchen sie um so leichter erkannt werden können.

Maximus Trojanus, Neapolitaner von Geburt, ist von mittlerer Mannesgröfse und kann auch aus seinem Dialekt von einem jener Sprache Kundigen leicht erkannt werden. Er trägt die Haare nach hinten zurückgestrichen und hat einen kurzen rötlichen Bart, sog. Marquis-Bart. Er singt Alt, ziemlich hoch, mit etwas gequetschter Stimme. Er hat eine Beschreibung des feierlichen Beilagers unseres erhabenen Fürsten, des Herzogs Wilhelm von Bayern, in italienischer und spanischer Sprache in Venedig drucken lassen. — In Worten und Benehmen zeigt er dünkelhaften Hochmut.

Der andere, *Camillus,* stammt aus Parma, wo noch seine Mutter lebt. Er ist ungefähr von derselben Gröfse wie Trojanus, aber viel dicker und kräftiger, von dunkler Gesichtsfarbe und schwarzen Haaren, mit spärlichem schwarzem Bart, meist heiterer Gemütsart. Er hat eine wohlklingende, doch manchmal etwas rauhe Bassstimme. Beide stehen in mittlerem blühendem Alter. Da nun beide Musiker sind und für solche überall werden angesehen werden, so können sie an ihren Stimmen um so leichter erkannt werden. Der oben genannte Trojanus trägt am Halse die goldenen Bildnisse unseres Herzogs Albrecht und seines erhabenen Sohnes des Herzogs Wilhelm. Er pflegt beide oder eins derselben zu zeigen, um sich damit zu brüsten; daran kann er bald erkannt werden; auch trägt er gewähltere Kleidung als der genannte Camillus.

Ein Lautenbuch von Mouton

(mit facsimiliertem Titelbl. u. 1 Seite Musikdruck).

Mitgeteilt von Dr. A. **Lindgren** in Stockholm.

So sieht es aus, das Titelblatt zu dem interessanten Lautenbuche, welches ich in dem Nachlasse unsers grofsen schwedischen Komponisten *August Söderman* gefunden habe, und welches vor zwei Jahrhunderten im Besitz des Grofsvaters von dem Dichter Karl Michael Bellman gewesen zu sein scheint. Das Buch trägt nämlich u. a. die Aufzeichnung: „*En Dieu mon esperance. J. Bellman. Paris le*

27 fevrier l'an 1699." Da es nun bekannt ist, dass Karl Michael Bellman's Grofsvater, der Professor und Musiker in Upsala *Johan Arndt Bellman* (geb. in Stockholm 1664, als Sohn des aus Deutschland übersiedelten Schneiders Martin Bellman) sich im J. 1699 auf einer Reise ins Ausland befand, so scheint die oben genannte Folgerung mehr als wahrscheinlich.

Derselben Aufzeichnung zufolge muss das Buch, welches keine gedruckte Jahreszahl hat, spätestens vor dem J. 1699 erschienen sein.*) Der Umstand, dass es auch Menuetten enthält — nebst anderen Tanzformen wie Pavane, Gigue, Courante, Passacaille, Canarie, Gaillarde, Gavotte. Sarabande, Allemande — beweist, dass es frühestens in den 1660er Jahren entstanden sein kann (vgl. A. Czerwinski, Die Tänze des sechzehnten Jahrhunderts, S. 137). An die letzte Hälfte des 17. Jahrh. mahnt auch die Stimmung der Laute in zwei Mollquartsextenakkorden, nicht — wie Wasielewski als bis zur Mitte des 17. Jahrh. bestehend angiebt — in den Intervallen G c f a d^1 g^1 (Gesch. der Instrumentalmusik im XVI. Jahrh., S. 34).

Ich habe selbst die Tabulatur herauskonstruiert, nach einer in der Vorrede befindlichen Figur, mit Beischrift „Accord ordinaire par uni sons," welche hier in Facsimile folgt, nebst einer der beiden Menuetten.

Die Figur enthält offenbar die Einstimmung der Saiten im Verhältnis zu einander: 5a, d. h. die lose Saite 5, trifft zusammen mit dem Tone, der dem Zeichen *f* auf der 6. Saite entspricht; die Saite 4 mit dem Tone zum *d* der 5. u. s. w. So auch die Bourdonsaiten (unter den Linien) resp. mit 4c, 4a etc., nur um eine Oktave tiefer (a, ā und 4 sind jedoch um einen Halbton erhöht, wie eine besondere Figur am Ende der Vorrede erläutert). Man kann darnach leicht die Buchstabenreihen aufschreiben, und da in der französischen Tabulatur die Halbtöne immer auf jeder Saite in alphabetischer Ordnung folgen, so erhellt daraus, dass die sechs Melodiesaiten (oder richtiger Chöre) zu zwei Quartsextenakkorden in Moll gestimmt sind, also entweder $A\ d\ f\ a\ d^1\ f^1$ oder $H\ e\ g\ h\ e^1\ g^1$ oder $e\ a\ c^1\ e^1\ a^1\ c^2$ (nur diese drei Möglichkeiten sind anzunehmen, weil bei anderen verschiedene Melodiesaiten chromatisch alteriert gestimmt werden

*) Über Mouton's Lebensumstände sind wir sehr wenig unterrichtet. Wir wissen nur, dass er lange Zeit am Hofe zu Turin angestellt war, wegen eines Prozesses nach Paris ging und sich dort niederliefs. 1678 wohnte er in Paris in der „rue de l'Esperon." Le Sage de Richée schätzt sich 1695 glücklich ein Schüler des berühmten Mouton's gewesen zu sein. Eitner.

müssten — z. B.: *G c es* . . ., *c f as* . . . etc. — was wohl nicht wahrscheinlich ist). Welche von den drei Stimmungen hat nun die Laute des Monsr. Mouton?

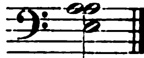
Die letzte, in A-Moll, scheint zu hoch (wiewohl Prätorius freilich eine Stimmung c^2 für die „Chanterelle“ zugiebt). Die zweite ist vermutlich die von *Mace* (Musick's Monument 1676) erwähnte: „Mace gives a new French tuning in E minor“ — heifst es in Grove's Dictionary of Music, Art. Lute. Diese Stimmung scheint also nicht ganz ausgeschlossen werden zu müssen. Ich habe mich jedoch für die erste, in D-moll, bestimmt, weil sie dieselbe ist, die Grove's Dictionary nach Baron (Untersuchung des Instruments der Lauten 1727) „the compass of an eleven course lute“ nennt, und weil sie mit den daselbst aufgezeichneten Noten genau zusammentrifft, nur dass drei von den fünf Bourdonchören, wie oben erwähnt, erhöht wurden (*C F G* in *Cis Fis Gis*), weil alle Stücke von Mouton's Lautenbuch in der Durtonart der 6. Saite oder deren Mollparallel gehen. Die Stimmung der elf „Chöre“ wäre demnach:



Alle Stücke in Mouton's Lautenbuch sind demnach in *A-dur* oder *Fis-moll* gedacht. Deren 16 stehen in Moll, 13 in Dur, die Summe also 29, und zwar: 4 *Préludes* (benannt: Prélude, La Promenade, Prélude en ami la tierce majeure u. Le Resueur), 2 *Pavannes* (La Nonpareille, Les amans brouillez), 1 *Gigue* (Le Toxin), 7 *Courantes* (Le Départ, La Véritable, La Raisonnense, La Constante, Le Racommodement, La Charrgeante, La belle Angelique), 4 *Sarabandes* (Le Quincy, La Mallassis, La Doucereuse, Sarabande en Rondeau), 2 *Gavottes* (La Dissimulée, La Fidelle), 3 *Allemandes* (Le Dialogue des Graces sur Iris, La belle Iris, La belle Angelique), 1 *Gaillarde* (Le Bizare), 2 *Menuets* (La Ganbade, Le beau Danceur), 2 *Canaries* (Le Mouton, L'amant contant), 1 *Passacaille* (L'heureux hymen) — aufserdem sind die meisten Courantes mit Doubles versehen.

Im allgemeinen sind alle längeren Stücke die trockensten und langweiligsten, mit zweifelhafter Periodik und unruhiger Modulation, wogegen viele kürzere, wie Sarabandes, Allemandes, Menuets etc., sehr hübsch und melodisch natürlich sind, und auch nicht ohne harmonischen Reiz, besonders in der Form von pikanten Vorhalten. Mouton war offenbar besser zu Hause in der Musik als in der französischen

Orthographie. Zwar muten uns einige chromatische Alterierungen etwas gewaltsam an, und mit dem Quintenverbot nimmt er es nicht allzugenau. (Nach Ambros wurde dieses erst durch Fux und Kirnberger recht geschärft). Sonderbar ist der bei Mouton oft vorkommende Schlussfall auf



Aber dieser Schluss ist sicherlich nur theoretisch, nicht praktisch unrichtig. Das Ohr täuscht sich sehr leicht über die Oktavlage der Quint, wenn die Tonika stärker vertreten ist, und ist geneigt den Klang als tonische Einheit zu verschmelzen, trotz der tiefer liegenden Quint*) (vgl. Stumpf, Tonpsychologie II, S. 330); auch kann ein tieferer Kombinationston den Akkord ergänzen (ebendaselbst, S. 410). Vielleicht zupfte man den Schlussakkord arpeggiata, wodurch das e nur wie ein Vorschlag klingen sollte. Bemerkenswert ist, dass die sonderbare Schlussquarte nur vorkommt, wenn die Tonika verdoppelt (d. h. auf zwei Saiten zugleich gerissen) ist.

Die meisten Zeichen, aufser den Buchstaben für den Griff, betreffen nur die Ausführung auf der Laute. Man trifft den Bindebogen, das „Tremblement", durch ein Kreuz und das Arpeggio mit Querstrichen bezeichnet. Die Vorrede giebt über alles genauen Aufschluss und sucht besonders einzuschärfen: „que la main ne se trouve point contrainte, estant une des choses la plus considerable pour la beauté du Luth que de jouer facilement aussi bien que de n'aller pas vite en jouant, la mesure precipitée nestant pas bien receue parmy les gens qui ont les oreilles delicates et qui se cognoissent à ce charmant Roy des jnstrumens."

Den nun folgenden Lautenstücken von Mouton füge ich zum Schlusse noch ein Praeludium bei, welches ich nebst einer Pavane zwischen Gerichtsakten im Archive des Swea Hofgerichts in Stockholm fand. Wie diese Lautenstücke zwischen Schuldscheine, Inventuren u. a. geraten sind lässt sich vielleicht nur dadurch erklären, dass der Schreiber dieser Akten in unbeschäftigten Stunden sich Lautenstücke abschrieb und dieselben dann zwischen den Akten liegen blieben.

NB. Ich teile nun die Lautenstücke, die sich wesentlich von vielen anderen unterscheiden und wohl zum Besten gehören was darin geschaffen ist, in der mir von

*) Nach Westphal schlossen die alten Griechen mit demselben Intervall ihre Tonsätze. *E.*

obigem Herrn Verfasser überlieferten Form mit, mache aber darauf aufmerksam, dass man bei einer Übertragung aufs Pianoforte, die fehlende Harmonie durch ein Aushalten und auch zusammen Anschlagen der vorgeschriebenen harmonieeigenen Töne ersetzen und auch hinzufügen muss. Die Laute besitzt eine ganz bedeutende Schallkraft und der Spieler musste daher einst stets darauf bedacht sein, diejenigen Töne, welche nicht nachklingen sollten, mit der rechten Hand zu dämpfen, um eine klare und deutliche Harmoniefolge zu erzielen. Der Akkordklang wurde meistens durch ein Hintereinanderklingen der Töne erreicht, selten durch einen Akkordgriff. Die Lautennotation zeigt daher die erforderliche Länge des Tones nicht an und überliefs dies dem Geschmacke des Spielers. *E.*

Aus Mouton's Lautenbuch.

Ende des 17. Jahrh.

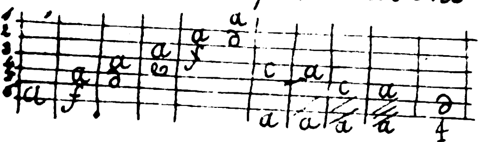
1. **Le Toxin.** Gigue.



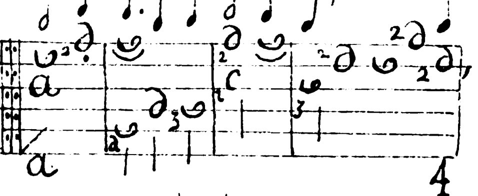


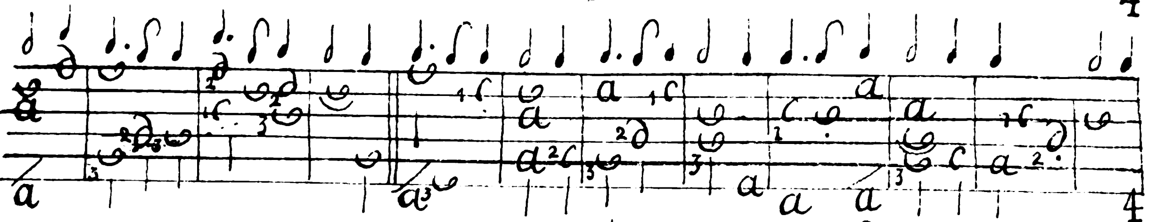
Le Liure ce vend a Paris, Chez l'auteur, rüe saint André des Arts,
proche l'hostel de Lion, auec priuilege du Roy.

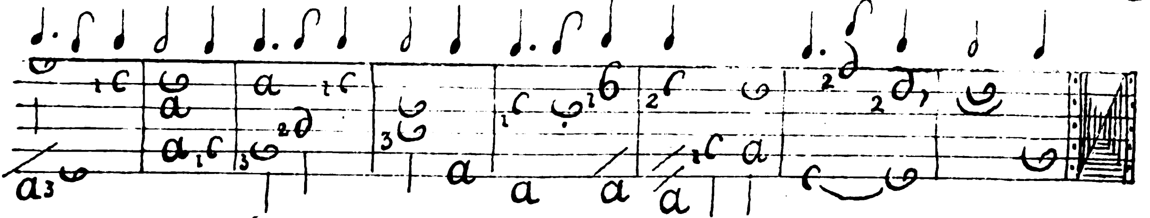
Accord ordi.re par unissons

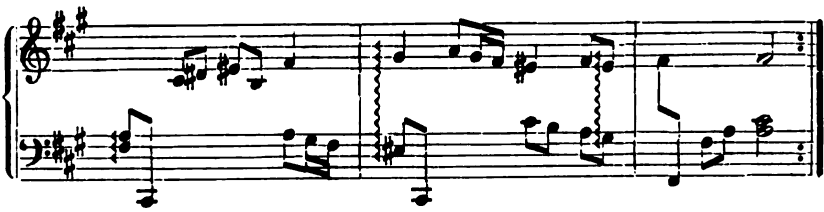


Menuet la Ganbade.







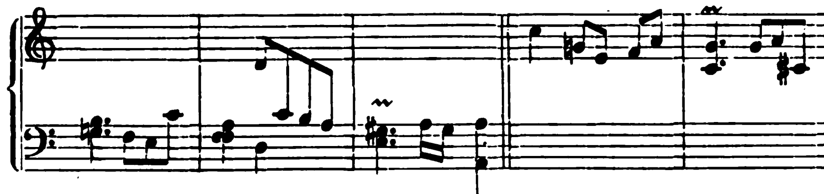


2. L'heureux Hymen. Passacaille.



















3. Le Dialogue des graces sur Iris. Allemande.





4. La Mallassis. Sarabande.





5. La Ganbade. Menuett.

6. **Le Changeante.** Courante.



7. L'Amant contant. Canarie.





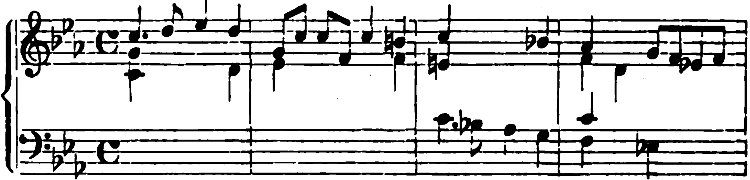








8. **Prelude.** (Aus dem Archive des Swea-Hofgerichts, c. 1640.)











Bibliographische Mitteilungen.

(Rob. Eitner.)

1. Ein unbekannter Druck von Willaert.

Die Jenaer Universitäts-Bibliothek besitzt einen Druck, den ich nach dem Kataloge, durch die Kürze der Angabe verleitet, für denselben Druck hielt wie den in Monatshefte 19, p. 99 unter 1542 beschriebenen. Das Werk liegt mir jetzt vor und lautet der Titel folgendermafsen:

(Versal.:) Cantvs | Hymnorvm Mvsica | Secvndum Ordinem Romanae | Ecclesiae, Excellentissimi Adriani Willart, (sic?) | Ac Aliorvm Avthorvm. | (Petit:) Nouiter in lucem edita. | Drkz. || Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1542. |

Titel zum A. T. und B.

(Versal:) Bez. d. Stb. | Hymnorvm omnivm | Secvndvm Ordinem Romanae | Ecclesiae, Magni Adriani Willart, | Et Aliorvm Avthorvm. | Drkz. | und Druckerfirma.

4 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedic. Inhalt:

Jede Hymne ist mit dem betreffenden Sonntage, resp. Festtage überschrieben.

fo. 2. Conditor alme syderum. 3 Abschnitte, der 3te zu 6 Stim.
fo. 3. Beata quoque agmina. — Martyres 5 voc. — Gentem auferte 6 v.
fo. 3 (4). Jachet. Beata quoque etc. wie vorher.
fo. 4. Ibant magi quam viderant. — Novum genus 5 v.
fo. 5. Aures ad nostras, in 5 Abtlg. Gloria deo zu 5 Stim.
fo. 6. Vexilla regis prodeunt, in 4 Abtlg.
fo. 7 derselbe Hymnus mit anderer Komposition, in 6 Abtlg. 4 bis 6 Stim.
fo. 8. Cujus corpus sanctissimum, zu 3—5 Stim. in 4 Abtlg.
fo. 10. Amatorem paupertatis, 4 u. 6 Stim. in 2 Abtlg.
fo. 11. O jubar nostrae specimen, in 6 Abtlg. zu 2—6 Stim.
fo. 13. Spoliatis egyptiis, in 3 Abtlg. zu 3—5 Stim.
fo. 14. Plaudat frater regnat pater zu 3—6 Stim.
fo. 16. Veni creator spiritus, in 4 Abtlg.
fo. 17. Te coelorum militia.
fo. 17. Nobis datus ex intacta virgine.
fo. 18. Nuncius celso, 4/5 v.

fo. 19 v. Jachet: Nuncius celso, in 2 Abtlg. zu 4 u. 5 Stim.
fo. 20. Janitor coeli, 5 v.
fo. 20 v. Cujus refulsit facies, 4—6 v.
fo. 21. Ave maris stella, 3—6 v.
fo. 22. Collaudemus venerantes. 4 v.
fo. 23. Qui pius prudens humilis pudicus, 4/5 v.
fo. 24. Qui mane junctum, 4/5 v.
fo. 25. Vos seculi iusti judices, 4/5 v.
fo. 25 v. Qui pasces inter lilia, 4/5 v.

Die 5. u. 6. Stim. befindet sich abwechselnd in den 4 Stb.

(Forts. folgt.)

Mitteilungen.

* *Goldschmidt*, *Dr. Hugo:* Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrh. und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Nach Quellen jener Zeit dargestellt und erläutert von .... Breslau 1890, S. Schottlaender. gr. 8⁰. 137 S. und 68 S. Musikbeilagen. Eine für die Kenntnis der alten Gesangsweise sehr wertvolle Schrift. Bisher hatte man vergeblich in den alten theoretischen Schriften nach Regeln und Vorschriften über die Gesangskunst gesucht und selbst die Lehrbücher des 18. Jahrh., wie z. B. von Ad. Hiller, erwiesen sich als unzureichend. Herr Dr. Goldschmidt war in seinen Forschungen glücklicher; nicht in den theoretischen Schriften fand er sie, sondern in den Vorreden zu praktischen Werken des 17. Jahrh. Den vorzüglichsten Stoff lieferte ihm *Caccini*, dem gefeierten Sänger am Ende des 16. und Anfange des 17. Jahrh., in seinem Druckwerke „Nuove musiche" von 1601, dann in Ottavio Durante's Arie devote 1608, Ignazio Donati's 2. lib. de Motetti 1636 u. a. Eine wörtliche Wiedergabe der Vorreden, nebst deutscher Übersetzung giebt dem Buche noch einen besonderen Wert. Wenn aber der Herr Verfasser S. 108 schreibt: „In welchem Grade auch polyphone Werke, insbesondere diejenigen Palestrina's .... der Verzierungs-Manie der Sänger zum Opfer wurden, wird sich kaum noch ermitteln lassen," so befindet er sich im Irrtume, denn *Hermann Finck* giebt uns in seinem theoretischen Werke „Pratica musica" (Vitebg. 1556) im 5. Buche darüber genaue Kunde, welches Kapital in den M. f. M. 11, 129 u. f. in deutscher Übersetzung wiedergegeben ist, nebst einer Musikbeilage mit Koloraturen und einem kolorierten vierstimmigen Tonsatze. Er würde dort S. 139 auch Lehren angetroffen haben, die im Caccini wiederkehren und den Beweis liefern, dass man schon 50 Jahre vor Caccini die Kunst des Gesanges eifrig und wissenschaftlich pflegte. Die Musikbeilagen des Dr. Goldschmidt'schen Buches bestehen aus Solfeggien aus Joh. Crüger's Lehrbuch, aus Herbst's Musica practica 1642, und Tonsätzen aus Caccini's Nuove musiche, nebst Verzierungs-Manieren, Arien von Ottavio Durante, Serafino Patta, Antonio Archilei, Rugg. Giovanelli, Dom. Mazzocchio, Girol. Marinoni, Giac. Formaci, Ign. Donati, G. B. Bovicelli und Adr. Banchieri.

Den Schluss bilden wieder Solfeggien von Gius. Giamberti und Gio. Buonaventura Viviani. Besonders lehrreich sind die zwei Sätze von *Caccini* aus Nuove musiche, 1601, deren Komposition zum Teil noch ins 16. Jahrh. hineinreichen. Caccini verwendet eine reichliche Bezifferung des Basses, reichlicher als alle übrigen Komponisten dieser Zeit (Viadana schreibt den Bass fast ohne Bezifferung). Noch mehr erregt unsere Aufmerksamkeit die vielfache Anwendung der Septime, die teils mit einer 7, teils mit einer 14 angezeigt ist. Seine melodische Erfindung erreicht nur selten eine gewisse Anmut und die Passaggi sind maniriert, steif, unmelodisch und unserem Gefühle nach völlig ungeniefsbar. Z. B. die auf S. 26/27 mitgeteilten haben noch denselben Tonfall und Fortgang wie die Orgelstücke des 15. Jahrh., die in der Beilage zum Jahrg. 19/20 mitgeteilt sind. Man wundert sich nur wie ein Sänger Instrumentalfiguren von solcher Trockenheit singen konnte. Caccini spricht in der Vorrede so weise, kann sich aber doch von dem Geschmacke seiner Zeit nicht trennen.

* Deutsche Volkslieder in Niederhessen. Aus dem Munde des Volkes gesammelt, mit einfacher Klavierbegleitung, geschichtlichen und vergleichenden Anmerkungen herausgegeben von Johann Lewalter. 1. Heft. Hamburg 1890. Verlag von Gust. Fritzsche. Druck von L. Döll in Kassel. Kl. 8⁰. X, 68 S. mit 35 Liedern. Viel Neues bietet die Sammlung nicht, denn die meisten Gedichte sind bekannt und die Melodien zum Teil in Varianten schon mitgeteilt. Die vergleichenden Mitteilungen am Ende jedes Liedes zeigen die weite Verbreitung derselben an und die Quelle des Fundortes Die Lieder selbst sind echte Kinder des Volkes, einfach und natürlich. Man könnte ihnen aber den Vorwurf zu grofser Ähnlichkeit unter einander machen. Sie stammen wohl fast durchweg aus der Zeit her als die Hessen von ihrem Landesherrn als Soldaten verschachert wurden, denn das Soldatenleben und der Abschied vom geliebten Mädchen ziehen sich überall als Grundidee durch. Die hinzugefügte knappe harmonische Begleitung der Melodien ist geschickt und anpassend.

* Herr *Giulio Roberti* in Turin hat in der Ricordi'schen Gazetta musicale di Milano (Seite 566 ff.) einen Artikel über *Claudio Monteverdi* „L'artista e l'uomo nuovamente studiati" veröffentlicht. Nach der vortrefflichen Arbeit Dr. Emil Vogel's, welche der Herr Verfasser nicht zu kennen scheint, ist nicht zu erwarten Monteverdi von neuen Gesichtspunkten aus kennen zu lernen. Neu sind daher in obiger Arbeit nur ein Brief M's. vom 13. März 1620 „Vengo a rispondere al capo secondo . . ." (S. 629) und der vom 7. Mai 1627, von dem Vogel nur einen Bruchteil veröffentlicht. Seite 646 ist ein mit Quartett begleitetes Recitativ aus dem „Combattimento di Tancredi e Clorinda," aufgeführt in Venedig 1624, in Partitur mitgeteilt. Das 56 Takte umfassende Recitativ zeigt uns von neuem den genialen Begründer der modernen Oper. Das Tremolo des begleitenden Streichquartetts ist für diese frühe Zeit eine überraschende Erscheinung, wie man überhaupt bisher erst Aless. Scarlatti als denjenigen bezeichnete, welcher das mit Orchester begleitete Recitativ eingeführt haben sollte.

* Die schon neulich 1890 S. 211 erwähnten und bei Breitkopf & Härtel erschienenen Tanzstücke aus Opern von *Reinhard Keiser*, herausgegeben von Dr. Fr. Zelle, liegen jetzt in der Bearbeitung für Klavier von *William Wolf* vor (Pr. 1 M). Es sind prächtige kleine Piecen von hübscher Erfindung und reizender Grazie. Die Klavierbearbeitung lässt das Original in seiner Eigentümlichkeit und der Keiser'schen

Art gut durchblicken und ist doch modernen Ansprüchen angemessen, soweit dies überhaupt möglich ist. Wie schon erwähnt sollen sie auch in einer Stimmenausgabe für Orchester, für Streichquartett und für Klavier mit Violine erscheinen.

* Die *Breitkopf & Härtel'sche* Verlagshandlung in Leipzig giebt jetzt die in der Bach-Ausgabe erschienenen Kantaten im Klavierauszuge (von Dr. Todt in Essen bearbeitet) heraus und hat eine billige Lieferungsausgabe eingerichtet, die auch dem weniger Bemittelten Gelegenheit giebt die alten Meisterwerke sich anzuschaffen. Alle 8 bis 14 Tage erscheint ein Heft, welches eine Kantate enthält und zum Subskriptionspreise von nur 1 M zu beziehen ist. 10 Kantaten bilden je einen Band. Noch vor Weihnachten erscheint der erste Band.

* Herr Kantor *Theod. Carstenn* in Elbing hat im Sept. 1890 die *Theodora von Händel* zweimal mit seinem Kirchenchore aufgeführt und schickt dem Textbuche eine längere Einleitung voran, in der er der Vernachlässigung dieses Oratoriums H's. gedenkt, die mutmafslichen Ursachen untersucht und dann an der Hand der Themen das ganze Werk kritisch ästhetisch bespricht. Nach des Herrn Verfassers Ausspruch wäre die Theodora überhaupt in Deutschland erst ein einziges Mal im Jahre 1871 (19/12.) in Köln von Ferd. Hiller aufgeführt. Wenn Herr Carstenn übrigens meint (S. 3), dass es das einzige christliche Oratorium H's sei, was er geschrieben habe, so vergisst er wohl den Messias, die zwei Passions-Oratorien und die „Resurrezione".

* Der Chorverein in Turin (Accademia di canto corale „Stefano tempia") unter Leitung der Herren *Giulio Roberti* und *Delfino Thermignon*, haben am 24. Nov. 1890 ein Konzert veranstaltet, worin sie ein Gemisch von älteren und neueren Werken zu Gehör brachten: Psalm 10 von Marcello, Monteverdi's Lamento di Arianna, ein Solo aus Joseph von Méhul, einen 5stimm. Chor von Sarti (Giuseppe), und Seb. Bach's chromatische Fantasie. Die übrigen 4 Nrn. gehörten der Neuzeit an. Das Programm giebt über jeden Komponisten eine kurze Biographie und eine Beurteilung des betreffenden Werkes.

* Der Mitgliedsbeitrag für 1891 von 6 M ist im Laufe des Januar an den Sekretär der Gesellschaft einzuzahlen. Am 2. Jan. ist der 19. Jahrg. (17. Bd.) der Publikation versendet worden. Er enthält etwa $^2/_3$ der Oper *Ludwig der Fromme* von *Schürmann*, herausgegeben von Dr. *Hans Sommer* (der Schluss erscheint 1892). Die Oper fällt in die Zeit um 1726 und zeichnet sich durch Erfindung und lebhafte Dramatik aus. Sie ist die erste deutsche Oper, die in dem Cyclus der Darstellung der Entwickelung der Oper in der Publikation erscheint. Ihr wird sich darauf eine Oper von Keiser anschliefsen.

Anzeige der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung.

1. Monatshefte für Musikgeschichte, 22 Jahrgänge mit 2 Gesamtregistern. Jahrg. 9 M. Register je 2 M.

2. Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Pr. 3 M. (Nachträge im 9. Jahrg. der Monatshefte.) Ein Nachschlagebuch für den Historiker wie Musikalienhändler.

3. Arnolt Schlick: 1) Spiegel der Orgelmacher. 1511. Pr. 1,50 M. 2) Tabulaturen uff die orgeln und lauten. 1512. Pr. 1,50 M.

4. Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. in Wort, Melodie und mehrstimmigen Tonsatz, 1. Bd. Die Quodlibet, Spiel-, Tanz-, und Trinklieder. Pr. 3 M. 2. Bd. Hdss. des Münchener und Berliner Liederbuchs. Pr. 5 M.

5. 2 Verlagskataloge von Álles. Vincenti in Venedig. 1619 u. 1649. Pr. 2 M.

6. Staden's Singspiel Seelewig von 1644. Partitur. Pr. 2 M.

7. Kataloge der Bibliotheken: Joachimsthal. 3 M. — Universitäts-Bibl. in Göttingen. 2 M. — Augsburg. 5 M.

8. Bücherverzeichnis der Musik-Literatur aus den Jahren 1839—1846. Pr. 2 M.

9. **Publikation** älterer praktischer und theoretischer Musikwerke auf Subskription. Zum Ladenpreis beim Einzelverkauf:

Johann Ott's Liederbuch von 1544. Einleitung, Biographieen, Texte und Melodieen in allen Lesearten. Pr. 5 M.

10. P. Anselm Schubiger: Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das aufserliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen. Pr. 6 M.

11. Josquin des Près: Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4—6 Stimmen. Pr. 15 M.

12. Heinrich Finck: Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4—5 Stim. nebst 6 Tonsätzen von seinem Grofsneffen Hermann Finck. Pr. 15 M.

13. Johann Walther: Wittenbergisch geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Pr. 6 M.

14. Virdung: Musica getutscht (gedeutscht). Basel 1511. Umdruck. Pr. 5 M.

15. Praetorius, Syntagma, Band II, 1618. Von den Instrumenten. Mit Abbildg. Neudruck. Pr. 10 M.

16. Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrh. 1. Teil: Caccini. Gagliano. Monteverdi. Pr. 20 M. — 2. Teil: Cavalli und Cesti. Pr. 20 M. — 3. Teil: Lully und Scarlatti. Pr. 20 M. — 4. Teil im Erscheinen begriffen.

17. Hassler's Lustgarten von 1601, in kleiner Partitur. P. 10 M.

18. Glarean's Dodecachord, deutsch von P. Bohn. Vollständiger Abdruck mit allen Tonsätzen in Partitur. 36 M.

---

* Die obige Publikation erscheint auf Subskription und kann jederzeit in dieselbe eingetreten werden. Der Preis für die ersten zwei Jahrgänge beträgt je 15 M, der folgenden zwei Jahrgänge je 12 M und darauf tritt der Preis von je 9 M ein. Die Auswahl der Werke steht im Belieben des Subskribenten. Einzelne Werke werden nur zum Ladenpreise abgegeben.

Templin, Provinz Brandenburg.

Rob. Eitner,
Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Bibliographische Mitteilungen.

(Rob. Eitner.)

2. Ein unbekanntes Sammelwerk von Scotto.

In meiner Bibliographie der Musik-Sammelwerke ist p. 84 unter 1544b. eine Ausgabe der Magnificat (Wittenberg bei G. Rhau) beschrieben, deren ersten 11 Magnificat einem Sammelwerke entlehnt sind, welches den Titel trägt:

(Versal:) Magnificat | *Moralis* Hispani | Aliorvmqve Avthorvm. | Liber Primvs. | Bez. des Stb. | Drkz. | (Petit:) Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1542. |

4 Stb. in kl. quer 4°.

Titel des Altus, Tenor und Bassus. Titel des Cantus dagegen:

(Versal:) Magnificat | Cvm Qvatvor Vocibvs | *Moralis* Hispani, | Aliorvmqve Avthorvm. | Nuper diligenti cura in lucem prodeunt. | Liber — Drkz. — Primvs. | Venetijs apud Hieron. Scotum. | 1542. |

Die Druckerzeichen sind verschiedene, siehe Schmid's Petrucci Fig. 11 u. Fig. 12.

Ohne Dedication. Register:

Magnificat 1. 2. 4. et 6. toni von *Morales*, 3. u. 8. toni von *Jachet*, 5. toni von *Richafort*, 8. toni von *Tugdual*, 4. toni von *Loiset Pieton* u. 1. toni als Schluss ohne Autor.

Exemplar: Universitäts-Bibl. in Jena.

3. Ein unbekanntes Sammelwerk von 1665 im Besitze des Herrn Dr. Emil Bohn in Breslau.

(Versal:) Canto. | Scelta | De' Motetti | Da Cantarsi A Dve, E Tre Voci | (Petit:) Compofti in Mufica | (Versal:) Da Diversi Eccellentissimi | Avtori Romani | (Petit:) Raccolti Dal Molto Reu. Sig. D. *Francesco Cauallotti*, Benefitiato della | Bafilica di S. Lorenzo, in Damaso, | E Dati alle Stampe Da Gio. Battifta Caifabri | Parte Prima | Wappen || In Roma, Nella Stamparia di Jacomo Fei d' Andrea Figl. M.DC.LXV. | Gon (!) licenza de' Svperiori. | Si vendono all' Infegne dell' Imperatore, e Croce di Genoua in Parione. |

4 Stb. in 4°: C. T. B. und Organo. Dedic. an eine Mailänder Nonne: Maria Vittoria Resta von G. B. Caifabri, o. Datum. Enthält 6 Motetten zu 2 und 7 Motetten zu 3 Stim. mit Bc.

1. D. *Bonifatio Gratiani*, già M. di Cap. del Giesù e Semin. Rom: Quam pulchra es, 2 v.
2. *Jacomo Carissimi*, Salve amor noster, 2 v.
3. *Nicolò Stamegna*, Maestro di Cap. di S. Maria Maggiore: O charitas o pietas, 2 v.
4. *Gioseppe Corsi*, M. di Cap. in Laterano: Domine libera animam meam, 2 v.
5. *Giov. Maria Pagliardi*, M. di Cap. in S. Appolinare: Jesu mi amantissime, 2 v.
6. *Ercole Bernabei*, Ecce sacerdos magnus, 2 v.
7. *Horatio Benevole*, M. di Cap. di S. Pietro in Vaticano: Laudate dominum quia benignus est, 3 v.
8. *Francesco Foggia*, M. di Cap. di S. Lorenzo in Damaso: O felix mater ecclesia, 3 v.
9. *Bonifatio Gratiani*, Justum de duxit, 3 v.
10. *Jacomo Carrissimi*, Suscitavit Dominus, 3 v.
11. *Gioseppe Corsi*, Exaudi Domine clamorem, 3 v.
12. *N. Stamegna*, Bonum mihi diligere Jesum, 3 v.
13. *Giov. Vincenti*, M. di Cap. di S. Maria in Transtevere: Paravit in mensa sua, 3 v.

4.

Pierre Phalese in Löwen veröffentlichte eine Sammlung Chansons zu 4 Stimmen, die sich grofser Beliebtheit erfreute und noch bis weit ins 17. Jh. hinein immer wieder neu aufgelegt und vermehrt wurde. In der Bibliographie der Musik-Sammelwerke sind davon Ausgaben

von 1560 (1560 d p. 160), 1570 d, 1597 h und 1636 beschrieben. Da von diesem Sammelwerke aber immer mehr Ausgaben zu Tage kommen, so wird es nicht ohne Nutzen sein das Register vergleichend zusammenzustellen. Als bisher unbekannte Ausgaben liegen aus den Jahren 1562, 1573, 1589, und eine ohne Jahr aus dem 17. Jh. vor. Die Titel weichen nur um weniges von denen in der Bibliographie mitgeteilten ab. Der von 1562 lautet:

Septiesme livre de chansons à quatre parties, convenables tout aux instruments comme à la voix. Superius. Imprimé á Lovain, par Pierre Phalese . . . l'an M. D. LXII. Nach Straeten's Beschreibung in La mus. aux Pays-Bas, Bd. 2, p. 249, die aber nur 1 Buch von 53 Seiten mit 52 Gesängen notiert — es müssen 4 Stb. sein — und den Fundort nicht angiebt. Straeten's Register ist voller Fehler.

Ferner der von 1573: Livre Septiesme Des Chansons A Qvatre Parties, De Novveav Corrige, Et De Plvsieurs Avtres Novvelles Chansons (Lesqvelles Jamais N'Ont este imprimées,) augmenté. Tout es conuenables tant aux instruments qu'a la voix. Bez. des Stb. A Lovain. Chez Pierre Phalese Libraire Juré. En Anuers chez Jean Bellere. 1573. (Nur der Contratenor in der Stadtbibl. in Trier bekannt.)

Die Bibliothek der Kgl. Musik-Akademie in Stockholm besitzt die Ausgabe von 1589, ohne Altus, welche 42 Nrn. enthält, deren Register mir aber nicht bekannt ist.

Van der Straeten beschreibt im 5. Bande seiner La musique aux Pays-Bas, p. 282 die bis jetzt späteste Ausgabe. Sie wurde von D. J. Zweeling veranstaltet und erschien in Amsterdam bei Paulus Matthysz, ohne Jahr. P. Matthysz druckte von 1602 ab bis gegen 1706. Straeten teilt keinen Fundort mit, aber das Register.

Vergleichendes Inhalts-Verzeichnis.

A demy mort par maladie, *Clemens non papa*, 1560 d*), 1562, 1570 d, 1573, 1597 h Matthysz**).

A dieux ma voix, *Noë Faignient,* Nr. 41 in Matthysz.

Al halden wy vijnen veertlich bedden, *Jean de Latre,* 1636.

Alleges moy douce et plaisant, 1560 d, 1570 d, 1573, 1597 h, 1636. Matthys. (ohne Autor.)

Amarilli mia bella, Nr. 56 in Matthysz.

*) Die Ausg. von 1560 nennt keinen Autor, erst in 1562 u. den f. werden sie verzeichnet.

**) In der Ausgabe bei Matthysz ist neben dem Originaltext noch ein niederdeutscher untergelegt.

Beatus qui soli Deo, *J. P. Sweelinck,* Matthysz Nr. 12
Bovenzang, Nr. 53, 54 und 55. Fugue double à 4, *Cl. La Jeune,* in Matthysz.
Ce beau temps, *Costeley,* 1597.
Ce moi de may sur la rousée von *Godart* in 1560, 1562, 1570, 1573, 1597, 1636 und Matthysz.
C'est a grand tort, von *Baston,* fehlt nur in 1636.
Combien est malheureulx le desir. 1562 Nr. 31.
Comme la rose se port en peu, von *Petit Jean* (d. i. De Latre), steht in allen Ausg.
Congé je prens de ton humanite, o. Autor, 1560, 1562, 1570, 1573.
Content desir qui cause, 1560, 1562, 1570, 1573, 1597, 1636 als 2. p. von Mais languirai, *Clemens n. p.,* Matthysz, o. Autor.
Cruda mia tiraniella, Nr. 28 in Matthysz.
Cruyceloos ghy doet my pyn, Nr. 45 in Matthysz.
D'amour me plains, von *Rogier,* in allen Ausg.
Dan doet het blauw gespan, Nr. 26 in Matthysz.
Demandes vous, von *Cricquillon,* fehlt in 1560 u. Matthysz.
De mei komt ons zer lieflyk aen, in Matthys. Nr. 11.
Doulce (Douce) memoire en plaisir, von *Sandrin,* fehlt nur in 1636.
D'ung petit mot, von *Cricquillon,* nur in 1570, 1573, 1597.
D'ou me vient cela, belle je vous supply, o. Aut., fehlt in 1560 u. Matthysz.
En attendant le confort de mamye, von *Crequillon* nach 1562, 1570 u. 1573; von *Petit Jean* nach 1597 u. den späteren Ausg.; fehlt in 1560.
Een bier, een bieren broyken, *Guil. Messaus,* 1636.
Een meisken eens, *Guil. Messaus,* 1636.
Entre vous fille de 15 ans, 1560 und in 1562 mit *Baston* gez.
Fine affinee remply, nur in 1560, 1562.
Fini le bien le mal, memoire, 2. p. zu Doulce.
Gallis hostibus, von *Eust. Barbion,* nur in 1562, 1570 und 1573.
Geuare hoe staet v vlas, *Guil. Messaus,* 1636.
Heu fortis nimium, o. Aut., nur in 1562, 1570 und 1573.
Hors enuieulx (ennuieux) retirez, von *Gombert,* fehlt von 1636 ab.
Ick sal den Heer mijn Godt ghebenedyen, *Noë Faignient,* 1636.
Ick seg adieu, wy t'wee wy moeten scheyden, *Lu:*[pus?] *Episcopus,* 1636.
Il me souffit de tous mes maux, o. Aut., fehlt in 1560.
Ingratitudo sequitur, Nr. 13 in Matthysz.

Int groene, met v alderliefste, *Jan Belle*, 1636.
Janne moye al claer, *Lupus Hellinck*, 1636.
Je prens en gré la dure, *Clemens n. p.*, fehlt in Matthysz.
Je suis desherité, von *Cadeac*, fehlt nur in 1636.
Juvons (jouons) beau jeu tout en riant, *Clemens n. p.*, fehlt in 1560.
Laet ons nu al verblijden in diesen soeten tijt, *Jan Belle*, 1636.
La mort bien, 2. p. zu Puis je ne scai.
Languir me fais, sans t'avoir, o. Aut., fehlt in 1560, in Matthysz zu 5 St. von *Cl. Le Jeune*, Nr. 16.
Laura, die groene Laur'en gulde haeren, Nr. 25 in Matthysz.
Le content est riche, nach 1597 von *Gombert*, in 1636 u. Matthysz mit *Gommaert* gez. In allen Ausgaben vorhanden.
Le deuil issu, 2. p. zu Si mon travail.
Le filettes d'Ypre sont, 1560, in 1562 mit *Bracquetz* gez.
Le mal que sent, 2. p. zu O combien.
Maek vreught nu over al, *D. J. Sweelinck*, Nr. 52 in Matthysz.
Mais languirai-je tousjours, *Clemens n. p.*, in allen Ausgaben.
Mon per si m'i maria, *Hub. Waelrant*, 1597.
Mourir me faut, 2. p. zu Je prens en gré.
Musica, aldersoetste const, *Noė Faignient*, 1636.
Musiciens qui chantez, *Hub. Waelrant*, 1597.
O combien est malheureux, *Sandrin*, in allen Ausg.
Or sus à coup, qu'on se resueille, erst 1597 nennt *Cricquillon;* in allen Ausg. vorhanden.
O scio o s'io potessi donna, *Giachet Berchem*, fehlt in 1560.
O Souverain pasteur et maistre la benediction, *Clemens n. p.*, fehlt in 1560.
Pere eternel qui ordonnez, *Clemens n. p.* fehlt in 1560.
Pour un plaisir, *Cricquillon*, in allen Ausg.
Puis je ne scai que dire, 2. p. La mort bien je desire, 1560 und in 1562 mit *Cricquillon* gez.
Quando bon hombre, o. Aut., fehlt in 1560.
Qu'est it besoing, 2. p. zu Toutes les nuicts.
Quis dubitet fragiles, 2. p. Crescere poena potest, 1560, 1562.
Repicavan las campanillas, Nr. 47 in Matthysz.
Rossignollet qui chantez, *Clemens n. p.*, fehlt in 1636.
Se (si) pur ti guardo, in 1597 mit *Balt. Donato* gez., fehlt in 1560.
Si de present, 2. p. zu Sur la verdure.
Si dire je l'osoye, *Benedictus*, fehlt von 1636 ab.
Si mon travail vous peult, *Sandrin*, in allen Ausg.

Si tu te plains d'amour, 2. p. zu D'amour me plains.
Soo droegh Kleopatra in schoonheid, *D. J. Sweelingh*, Nr. 22 in Matthysz.
Soyons plaisans, tous gallans, *Noė Faignient*, in 1636 u. Matthysz.
Sponte sua tellus, 2. p. zu Ut flos.
Sur la verdure du prez, o. Autor, 1560, 1562, 1570, 1573.
Susanne un jour, fehlt in 1560.
Tant que je vivrai, o. Aut., fehlt in 1560.
Tant vous allés doux Guillemette, *Abran*, 1636.
Telz en mesdict qui pour, 2. p. zu Vous perdez.
Te souvient il plus, 2 p. zu Une pastorelle.
Toutes les nuicts, *Cricquillon*, fehlt in 1636.
Tu disois que jen mourroye, 1560, 1562.
Un doux nenny avec un doux, o. Aut., fehlt in 1636.
Une pastorelle gentile, *Hub. Waelrant*, in 1597 u. Matthysz.
Un gay bergier prioit, *Cricquillon*, in allen Ausg.
Ut flos in septis secretus, o. Aut., fehlt in 1597, 1636 u. Matthysz.
Venez, venez mon bel et doulce, 1560, 1562.
Vitam quae faciunt, o. Aut., fehlt in 1560.
Vivre ne puis content, o. Aut., fehlt in 1636.
Vous perdez temps de moi, *Sandrin*, in 1636 und Matthysz mit *Cricquillon* gez., in allen Ausg. vorhanden.
Vrouken lief, sölterstecken, *Jac. le Fevre*, (im Reg. Jac. Smidts) 1636.
Wy coomen hier al gheloopen, 1636.

5.

In der Bibliographie der Musik-Sammelwerke sind unter 1555 i. k., 1556 g. h. i. und 1600 s. d. a. b. Drucke mit ziemlich gleichlautenden Titeln in inkompleten Exemplaren beschrieben, von denen Herr Pfarrer Charles F. le Blanc in Everdingen bei Utrecht die Tenorstimme besitzt. Sieben Bücher in einem Bande, im kleinsten 12⁰ Format: 9½ cm breit und 6½ cm hoch, bilden scheinbar eine zusammengehörige Sammlung und doch sind es verschiedene, die sich aber gegenseitig ergänzen.

Primus | Liber Modulorum, | 4 et 5 vocum ... | Tenor. | Apud Jacobus Arbillium.

Ort und Jahr unbekannt. Die Proske'sche Bibl. in Regensburg besitzt die 5. vox. Siehe Beschreibung, Bibliogr. p. 235, 1600 s. d.

Secundus | Liber Modulorum, | Quatuor et Quinque Vo- | cum

(quos vulgus Motteta vocat) à Clemente non Papa excellentissimo musico, excerptus. | Tenor. | Apud Jacobum Arbillium. | Dasselbe Buch wie es unter 1555 i S. 142 oben angezeigt ist und zwar im Verlage von *Simon à Bosco, et Guil. Gueroult.*

Der Inhalt ist nach dem Drucke von *Arbillius* folgender.

1. Domine quis habitabit, 5 voc.
2. Exaltabo te Domine, 5 voc.
3. Domine clamavi, 4 voc.
4. Confundantur omnes, 5 voc.
5. Fac mecum signum in bonum, 5 voc.
6. Assumpsit Jesus Petrum, 5 voc.
7. Erravi sicut ovis, 4 voc.
8. Vide Domine quoniam tribulor, 4 voc.
9. Tribulationes civitatum, 4 voc.

Tertius | Liber Modulorum, | Quatuor et Quinque Vo- | cum ... | Tenor. | Michaelis Syluij | Typis. |

Dies ist derselbe Druck, der unter 1600 s. d. a. p. 235 beschrieben ist und von dem die Proske'sche Bibl. in Regensburg nur die 5. vox besitzt. Da in derselben nur die 5stimm. Gesänge verzeichnet sind, so gebe ich hier nach obiger Tenorstimme den vollständigen Index.

1. Congratulamini, 5 voc. Crequillon.
2. Videntes, 4 voc. Goudimel.
3. Hodie nobis, 4 voc. Goudimel.
4. Dum complerentur, 5 voc. Clemens.
5. Domine, nonne, 5 voc. Phinot.
6. Domine Deus, 5 voc. Clemens.
7. Laudate Domine, 5 voc. Gose.
8. Domine non est, 5 voc. Clemens.
9. Domine probasti, 5 voc. Clemens.
10. Adiuua nos Deus, 5 voc. Crequillon.

Das 5. bis 7. Buch sind genau dieselben wie sie 1556 g. h. i. angezeigt sind, nur fehlt bei der Druckfirma der Compagnon: Guil. Guerolt.

Wer weiſs wo diese drei Drucker: Arbilius, Sylvius und Simon à Bosco lebten?

Anzeigen musikhistorischer Werke.

1 **Böhme, E. E. H.,** Lehrer am Konservatorium in Dresden: Die Geschichte der Musik zusammengefasst und dargestellt in synchronistischen Tabellen unter Berücksichtigung der allgemeinen

Welt- und Kulturgeschichte für Musiker und Musikfreunde, sowie zum Gebrauche in Musikschulen von . . . Eingeführt im Kgl. Konservatorium in Dresden. Leipzig 1890, Breitkopf & Härtel. gr. 4°. 40 S.

Ein kühnes Unternehmen, dessen sich bei dem heutigen Stande der Musikwissenschaft in geschichtlicher Hinsicht nur Jemand unterziehen kann, der die Musikgeschichte so nebenbei als Liebhaberei betreibt, oder auf Konservatorien über Musikgeschichte liest. Jede Seite giebt auch Zeugnis von der Urteilslosigkeit und Unwissenheit des Verfassers. Schon die wenigen Worte im Vorworte kennzeichnen den Dilettanten. S. 4 heifst es: „Die Angaben selbst sind nach den hervorragendsten neueren Geschichtswerken von W. Ambros, W. Langhans, E. Naumann, R. Pohl, H. Riemann, R. Westphal u. a. (gewiss doch Mendel und Reifsmann, Schilling und Konsorten) gemacht.“ Eine ähnliche Zusammenstellung von hervorragenden lebenden „Musikgeschichtsschreibern, Herausgeber älterer Musikwerke und Handschriften“ bietet das letzte Verzeichnis auf Seite 40. Ohne Urteil und Kenntnis der einschlägigen Werke werden Autornamen ins Blaue hinein zusammengestellt. Die Literaturkenntnis des Herrn Verfassers ist durchweg eine ganz armselige. Überall weisen die Kolumnen weifse Stellen auf, in Zeiten wo massenhaft komponiert und gedruckt wurde. Weifs doch der Verfasser die Jahre 1846—1860 (S. 28) über Musikschriftsteller in Frankreich mit keinem einzigen Namen auszufüllen und bietet dem Leser eine völlig weifse Kolumne und gerade in dieser Zeit haben Fétis, Coussemaker, Lafage, Vincent, Morelot und Choron ihre Hauptwerke geschrieben. Die Einrichtung, einen Autor erst in seinem Todesjahre zu nennen, scheint überhaupt eine verfehlte zu sein, denn man sucht doch einen hervorragenden Mann in der Zeit seiner kraftvollsten Thätigkeit, also z. B. Kiesewetter und v. Winterfeld in den 40ger Jahren, die aber der Verfasser erst in die Zeit von 1850—60 setzt. S. 28 von 1846 bis 1860 „französische romantische Oper 3. Richtung“ glänzt mit dem einzigen Autor Ad. Ch. Adam. In der fruchtbaren Opernperiode in Italien von 1700—1750 weifs der Verfasser nur Scarlatti, Pergolese und Leo anzuführen. Seite 21 liest man, dass Johann Kuhnau den „Sonatenstil fortgebildet“ hat. Da es aber in dieser Zeit noch gar keinen Sonatenstil in unserem Sinne gab, denn eine Sonate war bis dahin nur ein Einleitungssatz, so kann von einem Fortbilden doch gar keine Rede sein. S. 16: Felice Auerio's und Giov. Francesco Anerio's verwandtschaftliche Grade sind bisher noch unbekannt, wenn daher der Verfasser von Brüdern redet, so spricht er Sachen aus, die er nicht weifs. S. 17 zeigt in der Zeit von 1600—1650 wieder sehr viel weifse Stellen, die noch scheinbar verdeckt werden durch doppelte Anführung ein und desselben Autors. Wem freilich Männer wie Hammerschmidt, Samuel Scheidt, Stobaeus, Berigel, die beiden Staden, Kindermann, die zahlreichen Nürnberger und Hamburger Liederkomponisten dieser Zeit unbekannte Gröfsen sind, der muss zu Philipp Harsdörffer greifen und vergisst dabei den Komponisten

des angeführten ältesten deutschen Singspiels Seelewig zu nennen. Wie Glarean S. 15 unter die katholischen Kirchenkomponisten gerät, zeugt abermals von der geringen Belesenheit des Verfassers. Scandellus mit Vornamen Nicolo statt Antonio zu nennen, wollen wir nur als Druckfehler verzeichnen. Dass aber Konrad Paumann in Nürnberg lebte und starb, ist wieder eine grobe Unwissenheit, ebenso dass Heinrich Isaac heute noch ein Deutscher sein soll, nachdem sein Testament nun bereits zweimal veröffentlicht ist, einmal von van der Straeten und das andere Mal in den Monatsheften, worin klar und deutlich ausgesprochen wird, dass er ein geborener Niederländer ist. Jedes schiefe Urteil über die Komponisten anzuführen würde uns zu weit führen, wir ersuchen aber die Direktion des Dresdner Konservatoriums das Buch als Lehrmittel auszuschliefsen, denn es verbreitet mehr Falsches als Richtiges.

---

2. **Wolff, Leonhard:** Das musikalische Motiv, seine Entwicklung und Durchführung von ... o. O., Verleger u. Jahr, am Ende: Druck von C. G. Röder in Dresden (1890). gr. 8°. 202 S.

Eine fleifsige und in gewisser Grenze auch tüchtige Quellenarbeit. Begrenzt waren des Verfassers Quellen, da er nur aus neuen Ausgaben und nie aus den Originalen schöpft. Es scheint sogar als wenn ihm die nötige Vorbildung fehle die Originale lesen zu können, denn Seite 22 teilt er einen Satz von Cypr. Rore nach Burney in den alten Schlüsseln mit und setzt die verschiedenen dabei verwendeten Bassschlüssel alle auf die 4. Linie und die 2 Punkte auf die 3. u. 5. Linie, fügt dazu aber Commer's Übersetzung bei, wie er es nennt, der nämlich die verschiedenen Bassschlüssel auf der 3. 4. und 5. Linie alle nach dem Bassschlüssel auf der 4. Linie transponiert. Die Arbeit verdient das grofse Lob, dass sie sich mit äufserster Gewissenhaftigkeit an das gegebene Thema hält und niemals abschweift. Die Mitteilung von Musikbeispielen bilden den Hauptbestand des Werkes, denn viel Worte macht der Verfasser nicht und wo er sich ja einmal zu einer historischen Mitteilung versteigt, so geht er manchmal recht fehl. So sind Willaert und Roro Organisten in Venedig (S. 21). Willaert hat viel 8-, 12- und 16stimmige Chöre geschrieben (S. 25). Lassus gehört zu den Vorpalestrinern (S. 28). Im Übrigen nimmt sich der Verfasser sehr inacht und citiert lieber Ambros als eigene Ware aufzutischen. Die Aufgabe des Verfassers besteht nun darin nachzuweisen, dass seit Dufay's Zeiten bis zur Gegenwart stets ein und mehrere Motive dem Aufbaue eines Tonsatzes gedient haben und dies beweist er durch chronologisch geordnete Auszüge aus Kompositionen. Schon die chronologische Anordnung, wenn es auch alles gute Bekannte sind, giebt ein trefflich belehrendes Bild, wie sich die Kunst entwickelt hat. Der Verfasser hätte nur mehr betonen sollen, dass die kontrapunktische Motivarbeit bis zur Entwickelung der modernen Instrumentalmusik eine völlig andere gewesen ist und nachweisen müssen, wie die Alten sich stets ängstlich an einen Cantus firmus anklammerten und fortlaufend die Motive desselben

ausnützten, während in späterer Zeit ein periodischer Aufbau einem Tonsatze zu Grunde gelegt wurde und jede gröfsere Periode ihr bestimmtes charakteristisches Motiv hatte. Beethoven widmet er mit Recht einen bedeutenden Raum, denn er ist der Meister aller Meister aus einem Motive ein Kunstwerk zu schaffen und die geringfügigste Tonformel zu einem mächtigen Aufbau zu entwickeln. Auch Richard Wagner's sogenannte Leitmotive, deren Keim er schon in Karl Maria von Weber's Werken nachzuweisen sucht, widmet er eine sorgsame Untersuchung. Sobald der Verfasser in die Neuzeit tritt entwickelt er eine gröfsere und selbständige Beredsamkeit und man folgt ihm gern, fühlt sich angeregt und belehrt.

---

3. **Prüfer**, Dr. **Arthur**: Untersuchungen über den aufserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts von ... Leipzig 1890. Gust. Fock. 8°. 67 S. Text, 235 S. mehrstim. Tonsätze. Pr. 4 M.

Der Herr Verfasser ist jedenfalls ein Philologe, dies bezeugt der textliche Teil zu seinem Vorteile und der Musikabschnitt zu seinem Nachteile. Die Arbeit schliefst sich an *von Liliencron's* Untersuchungen über die Horazischen Metren (Oden) in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts (Vierteljahrsschrift 3, 26) und dessen neueste Arbeit „Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrh.“ (ebd. 6, 309). Dem Verfasser ist es gelungen durch eifrige Nachforschungen das Feld noch zu erweitern und macht uns mit einer Reihe von Werken deutscher Meister bekannt, welche demselben Schulzwecke dienten, nämlich die Schüler durch Kompositionen lateinischer Oden, Hymnen u. a. in einem sich mehr dem Metrum anschliefsenden Rythmus und meist im einfachen Contrapunkt gehaltenen vierstimmigen Sätzen eine angenehme Abwechslung während des wissenschaftlichen Unterrichts zu geben und zugleich bildend auf Ohr und Gemüt zu wirken. Der Verfasser teilt in der Einleitung eine Anzahl Aussprüche von Schulmännern des 16. Jhs. und amtliche Verordnungen mit, welche den Beweis liefern, dass sie, die Bewegung leitenden Männer, mit Absicht und Verständnis diese Gattung mehrstimmige Gesänge an den Schulen gepflegt sehen wollten. Die vom Verfasser gefundenen diesem Zwecke dienenden Werke sind folgende: 1. Melodiae scholasticae von *Mart. Agricola* 1578 (die früheren Ausgaben von 1557 u. 1567 sind ihm unbekannt). 2. *Bartholomeus Gesius*' Melodiae scholasticae, Francof. 1609. (Frühere Ausg. 1597 vom Verfasser unerwähnt, obgleich auf derselben Bibliothek.) 3. Crepundia sacrae *Lud. Helmboldi,* Mühlhaus. Hantzsch. 1596, mit Kompositionen von *Joachim a Burck, Joh. Eccard* und *Joh. Hermann.* (Frühere Ausg. von 1578 in München inkompl.) 4. *Joachimus a Burck's* 20 Odae sacrae, Lib. 1. et 2. Mühlh. 1597. (Frühere Ausg. des 1. Buches von 1572, Bibl. München.) 5. Sophoclis Aiax Lorarius stylo tragico a *Jos. Scaligero,* 1587, die Chöre komponiert von *Joh. Cless,* die sich ganz besonders durch Wohllaut und ausgeprägte Rhythmen auszeichnen. Die noch folgenden kurzen Chorsätze gehören

Schuldramen an und haben wenig Bedeutung. Der den Partituren vorangehende Text führt uns in jedes Werk ein, teilt mehrfach die Vorreden mit, macht auf das Eigentümliche jedes Werkes aufmerksam und bemüht sich in dieser Weise den Leser vorzubereiten. So weit ist alles sehr schön und gut. Der Herr Verfasser bringt nun darauf die Partituren selbst und zwar, worauf er einen ganz besonderen Wert legt, genau in den vom Originale gebrauchten Schlüsseln, sich auf *Otto Kade* berufend, der es im 5. Bde. von Ambros Musikgeschichte ebenso gemacht hat. Der Unterschied besteht nur darin, dass Kade so eine Partitur lesen kann, die in aufsergewöhnlichen alten Schlüsseln steht und der Verfasser nicht, denn sonst würde er das Agricola'sche Werk nicht so verhunzt haben. 58 Seiten haben einen falsch stehenden Violinschlüssel, der statt auf der 3. Linie auf der 2. Linie steht (Seite 31—88). Auf S. 70 lässt er für 6 Zeilen einen besonderen dem alten Zeichen nachgeschnittenen Violinschlüssel schneiden und setzt ihn hier ganz richtig auf die 3. Linie. Glaubt vielleicht Herr Dr. Prüfer, dass dies ein anderer Schlüssel als unser Violinschlüssel sei? Die Form dieses Schlüssels hatte fast in jeder Offizin einen anderen Schnitt und dient uns heute sogar manchmal zur Erkennung des Druckers. Auf S. 43 wechselt einmal im Original der tiefe Violinschlüssel mit dem gewöhnlichen auf der 2. Linie. Hier hätte doch der Verfasser seinen Irrtum bemerken können. S. 47 wird ein Satz mitgeteilt mit der Bemerkung „Verderbte Überlieferung". Wenn ein Herausgeber alter Musik kleine Druckfehler im Originale nicht zu verbessern im stande ist, dann soll er doch seine Hände von Sachen weglassen, die er nicht versteht. Dem obigen Tonsatze fehlt nämlich im Alt, 6. Takt, eine Taktpause. Der Satz muss so beginnen:



und nun sehe man das Monstrum in Prüfers Partitur an! Ferner weifs der Herausgeber gar keinen Bescheid die fehlenden Versetzungszeichen zu ergänzen und befördert dadurch die abscheulichsten Harmonien ans Tageslicht: b—e, u. a. Cadenzen ohne erhöhten Leiteton sind durchweg zu finden. Wem soll nun diese Ausgabe von Nutzen sein? Warum wendet sich der Herr Verfasser nicht an einen Musikhistoriker und bittet um Hilfe? Jeder von uns wird stets bereit sein zu helfen, denn oft genug sind wir genötigt die Hilfe der Philologen in Anspruch zu nehmen. Selbst ein v. Humboldt schämte sich nicht die Hilfe der Astronomen in Anspruch zu nehmen. Die Partituren der Hymnen von Gesius sind etwas besser, bis auf einzelne falsche Noten. Im Gesius konnte der Verfasser doch lernen wie die Versetzungszeichen zu verwenden sind und dort nachhelfen wo sie fehlen, doch vergeblich sucht man nach einem redaktionellen Anteile

des Herausgebers. Abgesehen von diesen Mängeln, bieten die Tonsätze eine Fülle des interessantesten Stoffes, und wer mit dem Rotstift gut Bescheid weiſs, wird nach dem Gebrauch desselben seine Freude haben. Besonders mache ich aufmerksam auf die Seite 196 mitgeteilten Chöre von Joh. Cless (der Komponist findet sich S. 53 unten verzeichnet), die sowohl rhythmisch wie harmonisch sich besonders auszeichnen. Seite 206 und 207 befinden sich zwei Tanzlieder, die sehr an die von mir veröffentlichten alten Tänze S. 109 und 111 erinnern, betitelt: Schirazula Marazula und Ungarescha. Herr Dr. Prüfer hört nicht weniger als Beethoven's Pastoral-Sinfonie. Der Schritt ist denn doch etwas zu weit.

---

4. Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1891. Herausgegeben von Dr. *Fr. X. Haberl.* Regensburg bei Pustet. Pr. 2 M. IV S. Vorwort, 31 Seiten 5 Lamentationes 4 voc. Jo. Mar. Nanino (nach einer Hds. im Kapellarchive von St. Peter in Rom), 125 S. Text und bis S. 132 Anzeigen.

Die diesjährige Ausgabe zeichnet sich durch einen ganz besonders wertvollen Inhalt aus. P. *Utto Kornmüller* beschlieſst seine Abhandlung über die alten Musiktheoretiker und gelangt zu den Anfängen des mehrstimmigen Gesanges, die er mit Franco von Köln abschlieſst. Dr. *A. Walter* setzt seine Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik bei der katholischen Liturgie fort, ebenso P. *Guido Maria Dreves* über das deutsche Kirchenlied. Dr. *Wilh. Bäumker* veröffentlicht das geistliche Lied „Maria zu lieben ist allzeit mein Sinn“ mit verschiedenen Singweisen. Diesen folgen „Der liturgische Gesang“ von *Georg Klein* und „Erinnerungen an Kaspar Ett“ von *Schafhäutl.* Ganz besonders wertvoll für die Geschichte der Musik sind die nun folgenden Arbeiten: Archivalische Excerpte über die herzogl. baiersche Hofkapelle aus dem Nachlasse des verstorbenen *Jul. Jos. Maier.* Sie umfasst die Zeit von 1629—1798 und enthält die Anstellungen der Kapellmeister Crivelli bis Peter Winter, auſserdem eine Chronik eines Kapellsängers aus der Zeit 1595—1632. Diese Chronik ist ein Tagebuch, welches sich mutmaſslich der Altist Joh. Helgemayer angelegt und darin alles ihm merkwürdig erscheinende eingetragen hat. So befindet sich im Jahre 1608 zwischen zwei Gehängten die Notiz „ist der Ferdinandt De lasso, vnser Capp: Maister gestorben. Wer wird dieser Notiz nicht unbedingt Glauben schenken? und doch ist sie nicht wahr; nicht nur dass es 1619 am 13. Nov. heiſst „Ferdinandt Capp: Maister auf Graz veraist“, sondern in den Akten ist er fortlaufend bis ins Jahr 1627 zu verfolgen. Da Crivelli, sein Nachfolger, am 24/7. 1629 angestellt wurde, so ist der Tod Ferdinand's wohl um 1628 anzusetzen. Die Totenregister der Frauenkirche in München reichen soweit nicht zurück, wie ich mich selbst überzeugt habe. Diesen folgt aus der Feder des Herrn Herausgebers eine Biographie nebst Bibliographie über *Giov. Maria Nanino,* aus den Akten des päpstlichen Archivs gezogen, mit zahlreichen Notizen über gleichzeitige Kapellsänger und Berichtigung

alter Irrtümer. Wie ich schon letzthin mitteilte ist die Hof- und Staatsbibliothek in München in den Besitz einer umfangreichen Sammlung Briefe von Orlandus de Lassus gelangt. Auf S. 98—105 teilt Herr Dr. Haberl Auszüge aus denselben mit, die aufserordentlich interessant sind. Den Beschluss bilden Anzeigen und Besprechungen literar-musikhistorischer Werke der jüngsten Zeit des In- und Auslandes, sowie Beschreibungen einiger neu erbauten Orgeln von Bedeutung. Hier befindet sich an unscheinbarer Stelle, S. 115, die Mitteilung eines Dokuments, welches von der gröfsten Wichtigkeit ist und endgültig die Frage entscheidet, ob *Jachet* und *Jachet Berchem* zwei Personen sind. Herr Haberl teilt nämlich aus dem Archive der Gonzaga die Aufnahme *Jachet's* als Bürger von Mantua mit, gezeichnet „Mantua 20. April 1534. Es heifst darin in deutscher Übersetzung: *Jacobus Collebaudi in Vitré geboren,* Diözese *Rennes (Bretagne)* wird das Bürgerrecht in Mantua erteilt. Der Familienname Jachet's war also Collebaudi. Er nannte sich später meist Jachet da Mantua (s. M. f. M. 21, 129).

Mitteilungen.

* Herr Dr. Fr. X. Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg, Reichsstr. L 76 eröffnet eine neue Einladung zur Subkcription auf *Palestrina's* Werke und zwar in der Weise, dass man für die 29 Bände in 2 Raten je 100 M und als Schlusszahlung 90 M zahlt, oder 12 beliebige Bände in 3 Jahren oder einmaliger Zahlung zu je 12 M erwirbt. Einzelne Bde. sind zum Preise von je 15 M zu beziehen. Die Ausgabe hofft man im Jahre 1892 mit dem 32. Bde. zu beenden, der auch die Biographie, Dokumente, Register, bibliogr. Belege und Facsimile enthalten wird.

* Die Zeitschrift für Instrumentenbau von Paul de Wit in Leipzig (1891 Nr. 10) enthält die Beschreibung eines bisher unbekannten defekten Buches über Instrumentenkunde im Besitze des Herausgebers. Das Buch hat Oktavformat, beginnt mit S. 19 und schliefst mit S. 40, es fehlt also jedes nähere Kennzeichen um Autor und Druckjahr zu bestimmen. Der vorhandene Text giebt aber einigen Aufschluss über die Person des Schreibers und zwar heifst es dort, dass der Verfasser schon mit 19 Jahren Kapellmeister war und zur Zeit Kapellmeister in Altöttingen sei, auch habe er im Laufe der Zeit gegen 2000 geistliche Musikstücke komponiert „ohne die Schlagsachen (d. h. Instrumentalstücke) und Spartituren (Partituren), dabey auch nit genennet werden die vielfältige Arcana musica (d. h. theoretische Abhandlungen), auch Anagrammata, Logogryphi, Labyrinthi, Canones, Aenigmata musica, ABC-taria, Invocatio per nomina notarum et aliae plures picturae musicae.“ Der Herr Verfasser des vorliegenden Artikels, Herr Dr. Oskar Fleischer, glaubt einen Komponisten aus der 2. Hälfte des 16. Jhs. in der Person zu erkennen. Ich möchte dagegen für das 17. Jh. stimmen und zwar hauptsächlich deshalb, weil er nicht mehr das Hexachord gebraucht, sondern 7 Silben und sie mit „ut re mi fa sol la si“ bezeichnet. Nach unserer heutigen Kenntnis lässt sich die Anwendung der 7. Silbe „si“ erst mit 1603 nachweisen (Orgosinus, siehe M.

f. M. 4, 40) und dann findet sie sich 1611 wieder in Calvisius' Exercitatio; allgemein gebräuchlich wurde sie erst in viel späterer Zeit. Wenn nicht alles täuscht, so ist der Verfasser Abraham Megerle, 1607—1680, denn er war sowohl in Salzburg von 1640—55 Kapellmeister (Salzburg wird in der Schrift mehreremals erwähnt), wie von da ab in Altöttingen, wo er auch starb. Er rühmt sich auch an 1486 Kompositionen geschrieben zu haben, was allerdings noch nicht 2000 sind, doch darf man die Zahl wohl nicht so wörtlich nehmen. Das Wichtigste des Fragmentes bilden 9 Abbildungen, welche in dem Artikel getreu nachgebildet sind und eine Anzahl damals gebräuchliche Instrumente enthalten: „Fletten, Bassfletten, Schlagets Instrument (ein kleines Klavier), Clavicord, Pusaun, Quartpusaun, Trögl (eine kleine Violine ohne Zargen), Violin (genau in der heutigen Form), Viola da gamba (mit 4 Saiten u. 2 F-Löchern, also wie das Violoncello), Bassgeige (mit 5 Saiten), Laute, Tiorba, Zincken oder Cornet, Fagott, Trumscheit oder Trombamarina und die Zwerchpfeiff." Wir erkennen auch hier an einigen Instrumenten das 17. Jh.; besonders bezeichnend ist die Form und Besaitung der Viola da Gamba. Herr Paul de Wit würde sich durch einen Neudruck des Fragmentes sehr verdient machen und stellen wir ihm die Monatshefte zur Verfügung.

* Herr Dr. *E. Bohn* setzt die historischen Konzerte auch in diesem Winter fort und hat sich das Thema verschollene Opern gewählt. Dittersdorff's Apotheker und Doktor, Wenzel Müller's Schwestern von Prag, Kauer's Donauweibchen, Peter Winter's Zauberflöte 2. Teil und manches andere einstmals gefeierte Singspiel kommt in Bruchstücken zur Aufführung. Gewiss eine sehr gute Idee, die Ausführende und Zuhörer lebhaft interessieren muss. Ein einleitender Vortrag bereitet die Zuhörer in gehöriger Weise vor und verständnisvoll kann dann ein Jeder alte Zeiten an sich vorüberziehen lassen. Warum ist so etwas in Breslau möglich? Jede größere Stadt könnte in gleicher Weise die alte Musik pflegen, doch es fehlt der rechte Mann, der mit Geschick und Ausdauer die Sache in die Hand nimmt. Einen Mann wie Bohn giebt es in der Welt nicht viele.

* Lager-Katalog von *Richard Bertling* in Dresden-A. Victoriastr. 29. Enthält eine Sammlung praktische und theoretische, ältere und neuere Werke, darunter 6 Originaldrucke von Seb. Bach, der 2. Teil der Clavier-Übung sogar im Handexemplar B's. mit zahlreichen eigenhändigen Korrekturen (Pr. 400 M). Ferner Froberger's Diverse curiose e rarissime partite von 1695, Mattheson's Pièces de Clavecin von 1714 und manches andere Werk. Am Ende ein langes Verzeichnis von Werken zum Kauf aus allen Wissenschaften.

* Preis einer italienischen Geige um 1626. In den Akten des Kgl. sächs. Hauptstaatsarchivs (III, 21 fol. 18b. Nr. 115 Bl. 82) kam ich auf ein Schreiben des kursächs. Kammerrats Osterhausen, datiert: Dresden, 11. Nov. 1626, durch welches derselbe seinen Herren, dem Kurf. Johann Georg I. zu Sachsen, gestützt auf ein Urteil des Kapellmeisters Heinrich Schütz, eine „sehr gute und dergleichen jetzt hier zu Lande gar nicht auffindbare Discant-Geige zum Ankauf für die kurf. Instrumentenstube empfiehlt." Der Preis betrug nur 20 Thlr. 20 Gr. und wurde laut Befehls, d. d. Waidenhain, 12. Nov. 1626 (Konz. ebd. Bl. 81) gezahlt. Gleichzeitig erwarb auch der welsche Geiger *Carolo Farina*, der im „collegio Musico" war, ein solches Instrument.

Dresden. *Theodor Distel.*

* Herr Dr. *Kalischer* veröffentlichte in der Zeitschrift Nord und Süd LVI, 166 einen sehr lesenswerten Artikel über *Grillparzer und Beethoven.* Unter-

haltungen zwischen beiden, gezogen aus den Konservationsheften Beethoven's, deren die Kgl. Bibliothek zu Berlin eine gute Anzahl erworben hat. Leider enthalten dieselben folgerecht nur die Aussprüche Grillparzer's, während man auf die Antworten Beethoven's nur einen Schluss ziehen kann. Des Verfassers Aufgabe bestand nun zuerst darin nachzuweisen, in wie weit Grillparzer überhaupt musikverständig war. Wir lernen dabei auch einen Aufsatz K's. kennen, der uns bisher entgangen ist und sich bei der Masse von halb-belletristisch und halb-wissenschaftlichen Zeitungen leicht den Blicken der Beethovén-Forscher entziehen könnte. Es ist dies eine Arbeit im „Bär" vom Jahre 1886 Nr. 44 und 45, überschrieben *„Rellstab im Verkehr mit Beethoven"*. Ferner werden die Aufzeichnungen Grillparzer's über sein Verhältnis zu Beethoven, die im Jahre 1872 erschienen, einer Kritik unterzogen und die Irrtümer Gr.'s nachgewiesen, die dadurch entstanden, dass er sie erst in so später Zeit, ohne je sich zu seiner Zeit Notizen gemacht zu haben, niederschrieb. Seite 85 wird ein bisher unbekannter Brief B.'s veröffentlicht, der auf Schindler ein grelles Licht wirft. — Eine zweite Arbeit desselben Herren findet man in der Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung 1891 Nr. 17, vom 11. Januar, betitelt: Wann ist Beethoven geboren? Der Taufschein stellt nur die Taufhandlung am 17. Dezember fest und lässt die Geburt unberührt. Man nahm daher bis jetzt den 16. Dez. als Geburtstag an, in der Meinung in Bonn sei es in damaliger Zeit wie an vielen anderen Orten Gebrauch gewesen das neugeborene Kind schon am 2. Tage zu taufen. (Bei meiner Durchsicht der Taufregister an der Frauenkirche in München machte ich die Erfahrung, dass man einst allerdings den 2. Tag nach der Geburt die Taufe vornahm, doch kommen so oft Ausnahmen vor, dass es erst am 3. Tage geschah, dass sich nie, wo der Geburtstag fehlt, der Tag vor der Taufe mit Sicherheit annehmen lässt. Ein ähnliches Verhältnis fand dort mit dem Begräbnis Verstorbener statt. Hier ist es der 2. Tag, dort der dritte und bei hochgestellten Personen oft ein noch weit späterer Termin.) Am Rheine soll die Taufe am 2. Tage der Geburt überhaupt nicht Gebrauch sein, wie Dr. K.'s nachweist. Hier geben die Beethoven'schen Konservationsbücher abermals den gewünschten Aufschluss, denn der Neffe Beethoven's bezeichnet den 15. Dez. als den Geburtstag seines Onkels und zweiten Vaters und schreibt (Heft sign. Nr. 63, 12. Bl. vom Dez. 1823): Heut ist der 15. Dez., und da bist Du geboren, so viel ich sehen konnte; nur konnte ich nicht dafür stehen, ob es der 15. oder 17. sey, da man sich auf den Taufschein nicht verlassen kann und ich es auch nur einmahl, als ich noch bei Dir war, im Janus las" ... Man sieht, dass mit unbedingter Sicherheit sich auch der 15. nicht festhalten lässt. Beethoven selbst kannte ihn nicht und der Vater verschleierte einst absichtlich sein Alter, um am hochbegabten Sohne das Wunderkind recht lange auszunützen.

* *O. Dienel:* Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung für die Kirche und ihre Stellung zu Seb. Bach's Orgelmusik. Berlin 1891, Bibliographisches Bureau. 8°. 4 u. 90 Seiten. Der Verfasser schließt an eine frühere Arbeit an „Die Stellung der modernen Orgel zu Seb. Bach's Orgelmusik", unterzieht die Orgel einer sorgfältigen Prüfung in ihrer heutigen Bauart mit den zahlreichen Verbesserungen, prüft ihre Leistungsfähigkeit für den Kirchendienst und als Konzertorgel und giebt Orgelbauern, wie Orgelspielern und Organisten beherzigenswerte Winke und praktische Ratschläge. Von Seite 70 ab widmet er die Schrift der Stellung der modernen Orgel zu Seb. Bach's Orgelmusik. Der Herr Verfasser schließt sich zum Teil an die von Herrn Dr. *Reimann* aufgestellten Grundsätze

an (siehe M. f. M. 21, 124), ob unter Beeinflussung oder selbständig thut nichts zur Sache, jedenfalls geht er den richtigen Weg und ist ein Mithelfer die unsinnige Registrierung bei Bach'schen Orgelkompositionen auszumerzen, wie sie bisher Gebrauch war und von unseren besten Orgelspielern zum Schaden der Kompositionen gepflegt wurde. — Hierbei sei zugleich auf eine sehr interessante Arbeit des Herrn Dr. *Reimann* über dasselbe Thema in Lessmann's Musikzeitung Nr. 1 u. f. hingewiesen, worin der Herr Verfasser ausführlicher als das erste Mal das Thema behandelt.

* Quittung über eingezahlte Jahresbeiträge für 1891. Empfangen von den Herren Dr. W. Bäumker, Bertling, Bewerunge, Dr. E. Bohn, Prof. Dr. W. Braune, Dr. A. Dörffel, Prof. Dr. Faißt, Direktor Israel, Baron Aless. Kraus, Prof. F. Kullack, G. L. Löhr, Musikdir. Nachtmann, Fr. Niecks, Herzog von Ratibor, Reinbrecht, Geh. Rat Dr. Schell, R. Schlecht, Schnuphase, Staatsminister Dr. Schurig, Prof. Dr. H. Sommer, Prof. Stockhausen, Ksl. Univ.-Bibl. in Straßburg, Pfarrer L. Unterkreuter, G. Voigt, Geh. Rat Dr. Wagener, C. Walter, Dr. Ed. Jacobs für Wernigerode, E. von Werra, A. Woworsky, Prof. J. Wüst.

Templin, 18. Jan. 1891. **Rob. Eitner.**

* Hierzu eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der Universitäts-Bibliothek in Basel (Schweiz.) Bog. 1.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Georg Muffat's musiktheoretische Abhandlung 1698.

Im 22. Jahrgange der Monatshefte S. 87 ist das Florilegium I. „Suavioris harmoniae instrumentalis" von 1695 seinem Inhalte und Bedeutung nach gewürdigt. In der 2. Sammlung, mit gleichem Titel, von 1698, befindet sich eine umfangreiche Vorrede, welche sich über Lully's Tänze und deren Ausführung verbreitet und deren Kenntnis von allgemeinem historischen Nutzen ist. Herr Dr. *Grandaur* in München hatte die Güte mir eine Kopie derselben im lateinischen und deutschen Wortlaute zu verehren und lasse ich zum allgemeinen Besten hier die deutsche Abhandlung in genauem Abdrucke des Originals folgen. Exemplar in der Hofbibl. in Wien.

Angenehmerer Instrumental-Tanzmusik

II. Sammlung

mit möglichstem Eifer bearbeitet in 62 vollkommenen Stücken, die nach dem neueren Tanzstyle, der allmählig mehr in Gebrauch kommt, verfaſst

und

während der Festfeierlichkeiten am Paussauerhofe zum glänzenderen Empfange der höchsten Gäste sowie auch zur Tanzübung des erlauchtesten Prinzen mit voller Musik gut ausgeführt wurden, am leichtesten aber von vier oder fünf Saiteninstrumenten in Begleitung eines Basses, und nach der Verschiedenheit der acht Töne abgetheilt sind, wohl auch zum besseren Verständniſs und zur leichteren Angewöhnung der wahren u. hübscheren Methode, derartige Tänze genauer aufzuführen und um das edelste Studium in der Kunst der Musik in Bezug auf

diese Art der Harmonie mehr ihrer Vollendung zuzuführen und mit einigen wissenswerthen in vier Vorreden über die Eigenthümlichkeiten eingetheilten Bemerkungen deutlich beleuchtet.

Von Georg Muffat, Kapellmeister und Pagenpräfekt des erhabensten und ehrwürdigsten Fürsten und des Bischofs von Passau.

Passau,
beim Verfasser;
Druck von Georg Adam Höller.
1698.

Titel, Dedikation u. Vorrede dieser zweiten Sammlung sind mit den darin enthaltenen nützlichen Bemerkungen u. mit Angabe der vornehmsten Stücke, wie hier lateinisch, so bei der Violine deutsch, bei der Violetta italienisch u. beim Violone französisch übersetzt zu finden.

An den
ehrwürdigsten und erhabensten Herrn
Johann Traugott,
S. K. H. Graf u. den Herrn
v. Kueffstein,
Kanonikus an der Domkirche zu Passau, Domkapitular etc.,
ebenso an den erhabensten Herrn
Liebgott,
S. K. H. Graf, u. Herrn
v. Kueffstein,
Freiherrn auf Greillenstein, Herrn von Spitz, Weidenholz, Hortheim u. Schwertberg u. Kammerherr S. Kaiserl. Majestät; u. im Erzherzogthum Österreich Erbsilberverwahrer etc.
an die Herren deutschen Brüder u.
meine verehrtesten Gönner.

Ehrwürdigster Herr Kanonikus etc.!

Da ich diese zweite Sammlung für angenehme Harmonie-Tanzmusik ins Werk setze, weihe ich dieses Werk, das, wie ich hoffe, den Pflegern der edlen Musik nicht unwillkommen sein wird, damit es unter besseren Auspicien das Licht der Welt erblicke, unterthänigst ihrem erlauchtesten Namen. Und ich hoffe nicht vergebens; da ja, wenn in der erhabenen Kunst der Musik, Harmonie die Übereinstimmung der Töne unter sich ist, sie nirgends ihre Klänge lieblicher wiedergibt, als wo sie eine Sympathie für sich weifs; wahrlich, ich bin dieses neue musikalische Werk nicht nur nach eigener Willkühr, sondern mit vollem Rechte Ihnen schuldig! Denn ich mag entweder Euer erhabene Abkunft in Betracht ziehen, oder erwägen, dafs

Euch mit dem edelsten Blute auch die erhabensten Tugenden eingepflanzt sind, so ist Euere Erhabenheit in kirchlichen u. politischen Kreisen gleich grofs. Und in der That, Ihr reifst alle Zeitgenossen zur Bewunderung hin durch Eure Frömmigkeit gegen Gott, durch Euren treuen Eifer für das Haus Östreich, durch gleiche Ergebenheit gegen unseren mildesten Fürsten, durch Freundlichkeit gegen Eure Untergebenen etc. Ich übergehe den Ruhm Eurer Weisheit, welcher zu grofs ist, als dafs er noch durch meine Empfehlung einen Zuwachs erhalten könnte.

Dies Eine glaube ich, dafs ich Musiker bin, nicht mit Stillschweigen übergehen zu dürfen, dafs unter Euren übrigen erhabenen Geistesgaben, dies nicht die letzte ist, die Ihr für Musik habt, und für deren Pflege. Denn Ihr lafst nicht nur den Lehrern dieser edlen Kunst Euren Schutz und Eure Gnade angedeihen, sondern Ihr selbst widmet, so oft es die höheren Pflichten erlauben, einige Stunden dieser ehrenvollen Beschäftigung. Wahrlich eine edle Beschäftigung zur Vertreibung des Unmuthes! Und eine schöne Erholung für den sonst sehr beanspruchten Geist!

Ich glaube daher zuversichtlich, nicht unbesonnen gehandelt zu haben, dafs ich diese meine Ausgabe von Stücken, dem Namen von Euch beiden weihte; ich habe nemlich einige von diesen Stücken verfafst zur ehrenvolleren Aufnahme der angenehmsten Gäste und zur Verherrlichung der Festivitäten während ihrer Anwesenheit, als auch um dem kaiserlichen Prinzen eine von mir neu verfafste Tanz-Musik unterzubreiten, unter Ihrer weisen Leitung, geehrtester Herr Marschall; wenn nun in dieser Sammlung etwas Gutes, Nützliches und Angenehmes zu finden ist, so können es die Musikfreunde an Eure Hoheit berichten; und defshalb habe ich es Euch gewidmet, damit es um so mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehe, und nicht, wie so oft, viele, wenn auch gute Werke in Vergessenheit liegen bleiben.

Nehmt daher, geehrteste Herren, mit Eurer gewöhnlichen Güte auf dieses mein Geistesprodukt, wie es auch sei, und fahret fort, mich und die Meinigen grofsmüthigst zu begünstigen und zu beschirmen. Lebet für Gott, Kirche und Hof und hie und da auch für den Schützling Eurer Musik, des erlauchten Kuefsteinischen Hauses treuen Anhänger. So gelobt

Eurer erlauchtesten, erhabensten Hoheit

unterthänigster Diener

Georg Muffat.

Vorrede.

Da ich gesehen habe. lieber Leser, dafs die erste Sammlung meiner Chorstücke, welche ich zu Augsburg dem Drucke übergeben und am Ende des verflossenen Jahres 1695, gleichwie mehrere meiner früheren musikalischen Werke, herausgegeben hatte, von mehreren Musikfreunden, vorzüglich den Anhängern dieses flüfsigeren Styles, zu deren Vergnügen es namentlich bestimmt war, nicht nur gütig aufgenommen worden ist, sondern auch ein grofses Verlangen nach den von mir bei dieser Gelegenheit versprochenen weiteren Tänzen hinterlassen habe, so hielt ich es der Mühe werth, diese zweite Sammlung, die an Melothesen reicher ist, als jene erste, durch Mannigfaltigkeit angenehmer, und durch die Nützlichkeit der Bemerkungen, wie ich hoffe, empfehlenswerther, zu deinem Vergnügen und einem gerechten Urtheile vorzulegen. Es enthält aber von meinen neueren zu Passau verfafsten Tänzen, die mit einigem Beifall sowohl mit Tanzmusik als voller Instrumentalmusik am hiesigen fürstlichen Hofe gelungen aufgeführt wurden, eine nicht geringe Anzahl. Doch verdanken sie noch verschiedenen andern Umständen ihren Ursprung, nicht nur dem Verlangen meiner Ohren, angenehm berührt zu werden.

Als nämlich Seine Hoheit über die Fortschritte Seiner erlauchten Enkel und der Pagen sich kümmerte, und wissen wollte, was in den Wissenschaften, in den edleren Beschäftigungen und auch in der Tanzkunst geleistet werde, bat mich der Herr Dr. Christian Leopold Krünner, ich möchte einigen guten Dichtungen neue Melodien unterlegen, nach deren Harmonie man in komischem Aufzuge und bei theatralischen Verrichtungen tanzte. Als ich diesem Wunsche mit meinen schwachen Kräften Genüge gethan, sah der gütigste Fürst diese unsere gemeinschaftliche Arbeit mit so gütigen Augen an, dafs er beschlofs, sie solle auch vor anderen Fürsten und erlauchten Männern, die an diesen Hof kommen, als Schauspiel aufgeführt werden, und die Aufführung seines gütigsten Beifalles würdigte.

An das glaubte ich vornehmlich dich erinnern zu müssen, geneigter Leser, damit, wenn einige Stücke dieses Werkes deinen delikaten Ohren etwas Gewöhnliches, oder Fremdartiges zu enthalten scheinen, du dies nicht der Unfruchtbarkeit oder Rauheit, sondern der Nothwendigkeit, das Eigenthümliche des Tanzes darzustellen, zuschreibst. Denn obwohl ich mich keineswegs zur Zahl derer gerechnet wissen will, welche die eben sich bietenden Einflüsse be-

nützen, und, je alberner, für desto lobenswerther sie halten, auf welche jener Ausspruch des Horaz gut passen dürfte:

Nimium patientur utrumque,
Ne dicam stulte mirati,

so kommt es doch oft vor, dafs man je nach der Qualität des Stoffes, zuweilen um den Charakter, die Worte. Geberden auszudrücken, etwas nachgeben mufs. Da defshalb zur Vermeidung der Überschreitung grofse Umsicht nöthig ist, habe ich mich wenigstens bemüht, das, was in der Melodie der obersten Stimme, der Violine nämlich, bisweilen ungewöhnlich ist, durch die Annehmlichkeit der gewählten Begleitungsstimmen zu mildern; was aber den Anschein des Gemeinen hat, durch künstlichen Bau in den Mittelstimmen und dem Basse zu veredeln. Überdiefs hast du in dieser zweiten Sammlung die erstern von mir gemachten Bemerkungen über die gewählteste Art Tänze richtig vorzutragen im Sinne des J. B. Lullius, die vorzüglich der Neugierde derer gewidmet sind, welche wissen wollen, worin die wahre Art und Weise dieser Methode besteht, oder vom Gebrauche und der Ansicht Anderer sich unterscheidet. Indem ich dies Alles, so weit es mir gestattet ist, in Kürze ausführen werde, gestehe ich gerne zu, dafs es von einem Anderen, der Violinspieler von Profession ist, viel besser, als von mir konnte behandelt werden.

Übrigens mache ich darauf aufmerksam, dafs ich durch das, was ich sagen werde, dem gebührenden Lobe und erlangten Rufe anderer ausgezeichneter Violinspieler (woran vor allen, wie ich anerkennen mufs, Deutschland reich ist) wenn sie auch nicht dieser Richtung folgen, aber doch in dem höheren Gebiete dieser Kunst Rühmliches leisten, durchaus nichts entzogen wissen will. Wenn diese die lebhafte Zierlichkeit des Lullius mit ihrer Sicherheit, Fingerfertigkeit und übrigen Kunstgriffen verbänden, so würden sie nicht nur allen Ausländern gleichkommen, sondern sie hierin noch meilenweit übertreffen.

Ferner habe ich am Ende des Werkes noch beigefügt einen Index von den Abtheilungen, Tönen und den Jahren, in welchen ich sie komponirte; auch ein Verzeichnifs und nicht blofs von den früheren, sondern auch von den nächstens erscheinenden Werken von mir, worauf ich dich verweise; einerseits, damit du, wenn du etwas in Anderer Werken, meinen Produkten Ähnliches findest, nicht mich beschuldigst, als habe ich es anderswoher genommen, andrerseits auch, damit du bei der Kenntnifs dessen, was ich zu deinem Vergnügen und zu deiner weiteren Ausbildung in der Kunst heraus-

gegeben habe, diese meine Versuche und Arbeiten gütiger aufnimmst. Leb' wohl.

Bemerkungen. (I. Theil.)

Auf Lullianisch-französische Art Tänze aufzuführen:

Beispiele hiervon, die mit dem hier Gesagten zu vergleichen sind, sind am Anfange des „Violin" betitelten Theiles einzeln zu suchen. Die Art Tanzstücke im Sinne des geistreichsten J. B. Lullius mit Geigen aufzuführen, die von uns hier in ihrer Reinheit gezeigt, und durch den Beifall und die Bewunderung der besten Musiker der Welt empfohlen ist, ist eine so sinnreiche Erfindung, daſs man kaum noch etwas Genaueres, Angenehmeres, Eleganteres ausdenken kann. Damit ich dir, lieber Musikfreund, hier in Kürze die vorzüglichsten Geheimnisse derselben eröffnen kann, muſst du wissen, da man auf zwei wunderbar verbundene Dinge zu sehen hat: nämlich die Ohren möglichst angenehm zu berühren und die Zeittheile des Tanzes so exakt zu bezeichnen, daſs man sogleich erkennt, welcher Art jedes Stück ist, und die Bewegung des künstlichen Tanzes Geist und Füſse unvermerkt in Bewegung zu setzen scheint. Hiezu aber halte ich 5 Stücke für nothwendig. Zuerst, um reine Töne hervorzubringen, ein richtiges, kräftiges Greifen der Saiten. Ferner müssen alle Violinspieler ein und dieselbe Art beibehalten, den Bogen nach gewissen Regeln zu führen. Drittens die Bewegung, oder die genaue Einhaltung des einem jeden Musikstücke eigenthümlichen Tempos. Viertens hat man genaue Sorgfalt zu verwenden auf gewisse angenommene Gebräuche der Wiederholung, gewisse Auslegungen der Noten und Eigenthümlichkeiten des Styles und der Tanzkunst. Fünftens endlich hat man sich anzugewöhnen den richtigen Vortrag einiger Zierlichkeiten, welche einzelne Töne lieblicher zum Ohre bringen und die Harmonie gleich Edelsteinen verherrlichen. Hierüber das folgende Distichon:

Contactus, plectrum, tempus, mos atque venustas
Efficient alacrem, dulcisonamque chelyn.

I. Vom Griffe.

Darüber, wie man die Saiten durch die richtigen Zwischenräume der rechten Töne rein greifen müsse, herrscht unter den vorzüglicheren Geigern Europas, wenn sie auch an Nation und Styl verschieden sind, keine Verschiedenheit; gegen den Gebrauch und die Lehren dieser pflegen schwache Dilettanten und ungebildete Saitenreiſser aller Orten zu fehlen.

Um aber den Fehler falscher Töne zu vermeiden, gibt es nichts Wirksameres als den beständigen Unterricht eines erfahrenen Lehrers; dafs man von diesem die erste Grundlage zum Violinspielen schöpfen müsse, habe ich schon vorausgeschickt; hier davon zu handeln ist nicht in meinem Vorhaben. Ich sage nur, dafs zur Angewöhnung reiner und richtiger Töne, und zur Erlangung eines genauen Gehöres, nach dem nöthigen Unterrichte eines guten Lehrers; am meisten nützt eine fleifsige Übung auf den Saiten mit solchen Direktoren, die hierin ausgezeichnet sind; und ferner die Vermeidung derjenigen Stümper in der Kunst, mit welchen Ohren und Finger mehr verderbt, als vervollkommnet werden. Überdiefs habe ich bemerkt, dafs bei weitem die meisten Fehler noch Unerfahrner und die Saiten falsch greifender dadurch entsteht, dafs sie aus 2 Stimmen, die einen halben Ton bilden, (wie mi u. fa; a u. b; b u c. etc.) den Ton mi oder den harten Viertelston ♯ nie hoch genug nehmen; hingegen den Ton fa, oder die weiche diesis b nie genugsam herabdrücken. Einen groben Fehler begehen auch die, welche gegen die wahre Dimension der Töne und die Vorschrift der musikalischen Weisen oder gegen die Harmonie mit dem Vorhergehenden und Folgenden bei Trillern und andern Verzierungen falsche Schlüssel gebrauchen. Unangenehm berührt werden ferner auch delikate Ohren auch bei reinem Griffe, wenn die Saiten nicht kräftig genug, nicht lang genug gegriffen werden; daraus entsteht ein unangenehmer Mifston oder ein Zischen.

II. Vom Bogen.

In der Haltung des Bogens stimmen mit den Lullianern die meisten Deutschen, was die kleineren und mittelgrofsen Geigen betrifft, überein; während sie mit dem Daumen die Haare leicht drücken, legen sie die übrigen Finger auf den Rücken. Diese Art wird auch beim Basse von den Lullianern allenthalben eingehalten. In Bezug auf die gröfseren Geigen unterscheiden sich die Italiener, welche die Haare unberührt lassen; und in Bezug auf den Bass die Gambisten und Andere, welche zwischen den Haaren und dem Holze des Bogens die Finger einsetzen. Überdiefs hat man beobachtet, dafs, obwohl die hervorragenderen Geiger aller Orten anerkennen, dafs, je länger, kräftiger, gleichmäfsiger, und lieblicher, auch desto angenehmer die Führung des Bogens sei, doch die Deutschen und Italiener in den Regeln über das Auf- und Abwärtsstreichen des Bogens nicht immer, ja nur selten mit den Lullianern übereinstimmen. Es ist aber hinlänglich bekannt, dafs man den Lullianern, welchen sich bereits

die Engländer, Belgier und andere anschliefsen, bei den hervorragendsten Taktnoten, zumal bei denen, die einen Takt beginnen oder schliefsen und mehr die Bewegung des Tanzes anzeigen, ein und dieselbe Art und Weise, den Bogen zu führen, aufs Genaueste beobachtet wird, auch wenn ihrer Tausende mitsammen spielen. Über diese Einförmigkeit beklagten sich nicht selten unsere deutschen Geiger, wenn sie eine grofse Differenz in der Harmonie bemerkten, wegen der fehlerhaften Bewegung des Tanzes. Um diese Bedenken und diese Gefahr zu beseitigen, hielt ich es der Mühe werth, einige Vorschriften der Lullianer über Führung des Bogens hier anzuführen; wovon am Anfange des Theiles, der Viola betitelt ist, gehandelt wurde, indem dies Zeichen, |, das Abwärts-, jenes aber V, das Aufwärtsstreichen des Bogens bezeichnet.

I. Die erste Note eines jeden Taktes, die ohne Pause, oder (Aussetzen) den Takt beginnt, ist fast immer abwärts zu streichen. Dies ist die erste und die Hauptregel der Lullianer, von welcher das ganze Geschäft des Bogens und der hauptsächlichtse Unterschied zwischen ihnen und anderen abhängt, und womit die übrigen Regeln gleichsam verwandt erscheinen. Wie nun die übrigen Noten sich anschliefsen, wird das Folgende lehren.

II. Im gewöhnlichen Takte, den die Theoretiker Imperfectum nennen, mufs man bei allen Noten, die den Takt in gleiche Theile theilen, welche an Zahl ungleich sind, abwärts, welche an Zahl gleich sind, aber aufwärts streichen. Diese Regel findet auch statt im $^3/_4$-Takte und bei anderen Taktverhältnissen in Bezug auf die gleichen vermindernden Noten. A. Vermindernde aber nenne ich alle diejenigen, welche schneller sind, als die Taktvorzeichnung anzeigt. B. Die Art und Weise aber, gleiche Takttheile abzuwägen, ist so zu verstehen, dafs die Pausen oder das Aussetzen dem Werthe der Noten gleich gestellt werden. C. In Bezug auf diese ganze Regel ferner kommen die übrigen Cellisten leicht mit den Lullianern überein.

III. Im $^3/_4$-Takte, wo drei gleiche Noten den ganzen Takt bilden, wird, während die erste nach der oben angeführten Regel abwärts gestrichen wird, die zweite aufwärts und die 3. abwärts gestrichen, und pflegt hie und da auch mäfsig hervorgehoben zu werden, wodurch es geschieht, dafs man um einen anderen folgenden Takt zu beginnen, den Bogen zweimal nacheinander abwärts nehmen mufs. D. Öfter jedoch, was bei schnellerem Takte leichter geschieht, wird sowohl die zweite als die dritte in getheiltem Doppelschlage aufwärts genommen.

IV. Beim Verhältnisse von 6 Tönen wird der Takt in 2 (F); von 9 Tönen in 3 (G), von 12 Tönen in 4 (H) Bestandtheile getheilt: wovon einem jeden nach den vom Taktzeichen benannten Noten je 3 miteinander zukommen. Von diesen 3 gleichen wird die erste, auch wenn sie keinen neuen Takt beginnt, fast immer abwärts gestrichen, die andern 2 werden von den Lullianern mit doppeltem Striche aufwärts genommen. F, G, H. Wenn eine Pause von derselben Dauer vorhergeht, dann mufs die folgende Note sowohl im $^{3}/_{4}$-Takte (I.) als in den Verhältnissen (L.) ohne Zweifel abwärts gestrichen werden.

V. Sind mehrere Noten eines neuen Taktes nacheinander gesetzt, so werden sie einzeln durch wiederholtes Abwärtsstreichen ausgedrückt. M. Mehrere Noten aber, die einen neuen Bestandtheil des Taktes bilden, werden beim Verhältnifs mit 6, 7 und 12 Tönen, je nachdem sie in eine gleiche oder ungleiche Zahl fallen, nach obiger Regel II behandelt, (N) bei 9 Tönen aber folgen sie dem ersten Punkte bei Regel III.

VI. Mehrere aufeinanderfolgende synkopirte Noten pflegen abwechselnd bald auf- bald abwärts gestrichen zu werden. P. Dies gilt auch von den gleichen Noten.

VII. Was aber die ungleichen betrifft, so wird die erste von den kleineren, welche auf die gröfsere folgt, als von ungleicher Zahl angesehen, wefshalb entweder jene nach ihrer Ordnung (Q) oder, wie es die Durchführung erfordert, nach Wiederaufnahme des Bogens (R) abwärts gestrichen; oder es werden die ersten 2 kleineren aufwärts gestrichen, (S.) die übrigen folgenden kleineren aber abwechselnd. (Q. R. S.) Pausen aber u. Aushalter werden wie Noten von ihrem Werthe gerechnet. (T.)

VIII. Von 3 Noten, welche einen Bestandtheil des Taktes bei Proportionen bilden, mufs die erste, wenn sie nach sich einen Punkt hat, mitabwärts gestrichen werden. (V.)

IX. Mehrere einzelne Noten nach einer Pause oder einem Aushalter (suspirium) im Takte, oder wenn sie das Übrige des Bestandtheiles ausfüllen, können abwechselnd gezogen und gestofsen werden, wenn die Pause oder das suspirium den Takt oder den Bestandtheil beginnt. (X.)

X. Eine kleinere Note, die vor Beginn eines Taktes noch da ist, (Y) oder die nach einem Punkte oder Aushalter schnell sich anschliefst, (Z) ebenso eine kleinere Note, die auf eine gröfsere synkopirte folgt (AA), ist immer aufwärts zu nehmen; defshalb wird,

wenn die vorhergehende auch aufwärts zu streichen ist, der Aufstrich zu theilen sein. (BB.)

Ausgenommen von der ersten Regel sind bisweilen der Beschleunigung wegen bei besagten Stücken Noten, welche einen Takt von ungleicher Zahl anfangen, des Wertes wegen solche, die einen 2. 4. 6. Takt und Ähnliches beginnen (wenn wir diese Stücke auf den dreitheiligen Takt beziehen); diese nämlich können behufs der besseren Disposition der übrigen und ihrer bequemeren Ordnung mit beschränkter Freiheit hie und da aufwärts gestrichen werden; bald werden jene, welche einen Takt von ungleicher Zahl anfangen und die Zeittheile mehr bezeichnen, immer abwärts gezogen (CC.) So kommt es, dafs im Vorhergesagten Courantes nicht einzeln getrennt, sondern nur je 2 verbundene Takte angezeigt werden. Aufserdem soll man nur die erste Regel über die erste Note eines Taktes strenge beobachten; was aber andere Noten, die einen Bestandtheil desselben beginnen und kleinere noch übrige Noten betrifft, so mufs man öfters gegen die 4. 8. und 10. Regel nach den Verhältnissen wegen des schnellen Tempos bei Gigues, Canaries und Ähnlichem, handeln, bei welchen wegen der häufigen Punkte die Fortschreitung Beispiele unter DD lehren werden. Ebenso kann man wegen der schnellen Bewegung bei Bourées und Ähnlichem, während die erste Regel streng zu beobachten ist, die nachfolgenden Noten oft gegen die 7. Regel, wie die Beispiele unter EE zeigen, nach Willkühr behandeln. Ferner habe ich bei diesen 3 letzten Beispielen die Freiheit durch ein Sternchen * bezeichnet. Endlich können 2 kleinere Noten, sowie 2 semifusae die nur der Flüssigkeit wegen oder als Verzierung beigefügt sind, je nach Bequemlichkeit entweder einzeln (FF) oder (was hübscher ist) verschmelzend (GG) zugleich durch einen einzigen, oder noch einen Strich gegeben werden.

Gegen die Lullianische Weise handeln offenbar die, welche anders irgend eine erste Note des Taktes aufwärts streichen. Dies ist bei Deutschen und Italienern oft der Fall im 3theiligen Takte, zumal wenn die 1. Note des Taktes kürzer ist, als die 2.

Aus dieser Verschiedenheit der Ansichten und aus der Übertretung der ersten Regel der Lullianer entsteht die meiste Verschiedenheit, sowohl was die ersten Noten, als auch die andern davon abhängenden betrifft. Zur leichteren Einsicht dieser Verschiedenheit wollte ich ein und dieselbe Reihenfolge von Noten, wie sie von einigen Deutschen und Italienern gegen die Weise der Lullianer aus-

geführt wird, unter lit. HH, wie sie hingegen von den Lullianern geordnet wird, unter lit. JJ zeigen. Der Lebhaftigkeit dieser thuen auch die Zwang an, welche gegen die 10. Regel eine kleinere Note nach einem Punkte in den Strich der nächstfolgenden aufgehen lassen, wie Beispiele unter LL zeigen; diese sind unter MM auf die Lullianische Norm zurückgeführt; wiewohl andrerseits von den Lullianern zugestanden wird, dafs bei vorhandener Nothwendigkeit die vorerwähnte kleine Note auf einen zweifachen Bogenstrich der früheren Note hinweist, NN. Dies nun sind die hauptsächlichsten Regeln der Lullianer in Bezug auf die Führung des Bogens, die sowohl für Violine und für mittlere Violen, als auch selbst für den Bafs genau und einförmig eingehalten zu werden pflegen. Die gröfste Gewandtheit der Lullianer aber besteht darin, dafs man bei so vielen abwärts geführten Strichen nichts Unangenehmes wahrnimmt; sondern im Gegentheile mit der langen Dauer des Striches eine leichte Schnelligkeit, mit der Verschiedenheit der Bewegungen eine genaue Übereinstimmung mit der Harmonie, und mit der Lebendigkeit der Töne eine Anmuth von ausgesuchter Zartheit auf wunderbare Weise verbunden wird.

III. Vom Takte.

In Bezug auf die verschiedenen Bewegungen des Taktes in der Musik sind 3 Stücke nothwendig. Erstens die Kenntnifs des wahren, eigenthümlichen und in sich abgegrenzten Taktganges der einzelnen Stücke. Zweitens, wenn man diesen kennt, solange dasselbe Stück dauert, ohne irgend ein Langsamer- oder Schnellerwerden konstant darin gleich zu bleiben.

Und drittens endlich den Werth gewisser Noten behufs gröfserer Eleganz ein wenig zu verändern und dies wieder zu ersetzen.

Was den ersten Punkt betrifft, so habe ich, welche Taktvorzeichnungen und Stücke eine langsamere, welche hingegen eine schnellere Bewegung erfordern, in der Vorrede meiner ersten Sammlung (Augsburg 1695) bereits erklärt, worauf ich den geneigten Leser der Kürze wegen hier verweise, welcher jenes erste Werk meiner Tänze beim Buchhändler Wilhelm Paumker daselbst käuflich erwerben kann. Warum aber die Lullianer das zweitheilige (binanium) Zeichen, oder den durchschnittenen Halbzirkel, alla breve genannt, öfter, als das bei uns gebräuchliche viertheilige und durch einen einfachen Halbzirkel bezeichneten in ihren Tänzen gebrauchen, will ich ein ander Mal erklären. Aber zum genaueren Verständnifs des wahren Tempos verhilft aufser fleifsiger Übung mit Lullianern, am meisten

die Kenntnifs der Tanzkunst, welche die meisten Lullianer verstehen; es ist daher kein Wunder, dafs sie so genau das Tempo finden und einhalten.

II. Ferner die Gleichmäfsigkeit des gefundenen und begonnenen Taktes während der ganzen Durchführung eines Stückes beizuhalten, ist nicht für Alle leicht: dagegen wird sehr oft sowohl gänzlich, als theilweise gefehlt. Gänzlich, wenn das ganze Stück einerseits langsamer, andrerseits schneller durchgeführt wird, als es die Beschaffenheit, Gattung und Eigenthümlichkeit desselben erheischt: theilweise hingegen, wenn ein Takt schneller als der andere, oder einzelne Noten langsamer oder schneller, als ihr wirklicher Werth ist, fortschreiten. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

5. *Ph. Wolfrum.* Die Entstehung und erste Entwickelung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung. Mit musikalischen (? Musik-) Beilagen. Breitkopf und Härtel 1890.

Der Verfasser, welcher seit 1884 die kirchenmusikalische Ausbildung der Kandidaten der Theologie im evangelisch-protestantischen Seminar der Universität Heidelberg leitet, giebt in vorliegendem Werke einen Überblick über den Stoff der dort gehaltenen Vorlesungen, welche „die musikalische Seite des Kirchenliedes“ zum Gegenstand hatten. Dieser Versuch, „junge Theologen mit mangelhafter oder keiner musikalischen Vorbildung“ thunlichst gründlich in die Materie des kirchlichen Volksgesanges einzuführen, verdient die ernsteste Beachtung. Es ist jetzt oft genug von der Wichtigkeit und Notwendigkeit der musikalischen Bildung der Theologen geredet und geschrieben und noch immer nicht will sich irgendwo zeigen, dass für die Theologen die Musik nächst der Theologie wirklich „den ersten locum“ haben soll, wie Dr. Luther fordert. Man erkennt wohl überall an, dass die Gottesdienste der evangelischen Kirche in musikalischer Beziehung einer Neubelebung bedürfen. Will man denn unsere Geistlichen nicht befähigen, in dieser eminent wichtigen Angelegenheit ein Wort — oder wie es sein sollte, das entscheidende Wort — über das Was? und das Wie? mitzureden? In dem vorliegenden Werke ist wirklich ein ernstlich gemeinter Anfang zur Lösung der Frage gemacht, wie die musikalische Ausbildung der Theologen zu gestalten sei. Vorweg sei bemerkt, dass der dargebotene Stoff mit Umsicht und mit Benutzung der besten jetzt zugänglichen Quellen und Quellenwerke ausgewählt ist. Die Stellung des Verfassers zum Wesen des Kirchenliedes verdient ungeteilte Zustimmung. Es ist richtig und daher nicht nachdrücklich genug zu betonen, dass die Gesangbücher des 16. Jahrhunderts die mafsgebenden Quellen unseres volkstümlichen Kirchengesanges sind; „dass das geistliche Volkslied jener Periode das edelste und anregendste Melodieenmaterial darbietet, welches ein Bollwerk bildet gegen

gewisse seichte, volkstümlich sein wollende, moderne Musikerzeugnisse.“ Die Wiederbelebung des musikalischen Teiles unserer evangelischen Gottesdienste kann nur erreicht werden, wenn man sich auf diesen Boden stellt, wie das erfreulicherweise in Baiern seit 1854, in beiden Hessen, in Hannover, in Schleswig-Holstein etc. seit kurzem geschehen ist. Das vorliegende Werk Wolfrum's ist sehr geeignet, etwaige Zweifel und Bedenken auf diesem Gebiete zu zerstreuen. Es lässt darüber keinen Zweifel: dass die Hebel zunächst beim Rhythmus wieder eingesetzt werden müssen, wenn wir zu besseren Zuständen gelangen sollen. (Vorrede pag. X und a. a. O. im Text.) Wenn es in der Vorrede heifst: „für Theologie Studierende mit mangelhafter oder keiner musikalischen Vorbildung“, so ist dazu zu bemerken, dass es wohl kaum möglich sein wird, jemanden, der aller musikalischen Vorbildung bar ist, auf dem vorliegenden Gebiete zu orientieren. Ein Minimum von musikalischem Wissen und Können muss vorhanden sein. Ich denke, jeder angehende Theologe sollte doch imstande sein, eine einfache Choralmelodie abspielen und ihrem rhythmischen und harmonischen Baue nach beurteilen zu können. Aber selbst, wenn dies der Fall ist — also wenn dies Minimum der musikalischen Vorbildung vorhanden ist — wird die pag. 8 ff. gegebene Darstellung der Entstehung der alten Kirchentonarten unverständlich bleiben. Der Verfasser hätte am Eingang kurz andeuten sollen, was er bei seinen Zuhörern an musikalischen Vorkenntnissen voraussetzt. Bei dieser äufserlich vollständigen Aufzählung der Kirchentonarten u. s. w. kommen die Zuhörer leicht zu der Meinung, dass sie gründlich in die Sache hinein geführt sind, während sie doch in der That kaum mehr als Andeutungen und Überschriften empfangen haben. Es wird der Satz keinem Zweifel unterliegen, dass für die künftigen Pfleger unseres Kirchengesanges ein gewisses Können unendlich viel wichtiger ist, als ein Reden über die Sache. Und zum Können gehört vor allem eine möglichst gründliche Beherrschung der Elemente der Musik. Wer sich die letzteren nicht aneignet, der wird kaum Nennenswertes leisten können. Sodann dieses. Der Verfasser sagt pag. 58 „Luther hatte die gröfste Bewunderung für die ... musikalische Kunst, die in mehrstimmigen Tonsätzen bestand ... Er würdigte auch den lateinischen (gregorianischen) Choralgesang und pflegte ihn in seinen Gottesdiensten. Aber das hinderte ihn nicht, dem deutschen Volksgesange Platz zu schaffen im Gottesdienst und ihm allmählich den Hauptanteil an der musikalischen Ausstattung zuzuweisen.“ Diesem Gesagten ist beizupflichten. Aber hat der Verfasser denn in seinem vorliegenden Werke der zweiten hier Luther mit Recht zugeschriebenen Bestrebung genügend gedacht? Hat wirklich der cantus gregorianus für unsere gottesdienstliche Musik und auch für den Gemeindegesang so gar geringe Bedeutung, dass er mit einigen Nebenbemerkungen abgefertigt werden kann? Der Berührungspunkte zwischen ihm und dem Kirchenliede sind doch viele. Neben dem *Agnus dei* und dem: *„Jesaia dem Profeten“* hätte doch auch das *Magnificat* und das *Nunc dimittis,* welch ersteres im IX. und letzteres im V. Psalmton allezeit im evangelisch-lutherischen Gottesdienste gesungen wurde, eine Stätte finden sollen. Luther

hat mit der Einfügung des Kirchenliedes keineswegs demselben eine über Alles dominierende Stellung im Aufbau des Gottesdienstes geben wollen. Er hat das Kirchenlied der Liturgie dienstbar gemacht. Von der Belebung der liturgischen Form unserer Gottesdienste wird das erhoffte Aufblühen auch des Kirchenliedes abhängen. Die Liturgie aber kann den cantus gregorianus und speziell den Psalmengesang nicht entbehren. Man kann von dem hohen Werte und der einschneidenden Bedeutung des evangelischen Kirchenliedes sehr wohl überzeugt sein und doch zugeben, dass der cantus gregorianus die Grundlage (— die formelle Grdl.) unserer gottesdienstlichen Liturgie allezeit gewesen ist und auch bleiben muss. — Sachliche Ausstellungen bietet die durchweg klare und präzise Darstellung nur wenige. Folgende Daten möchten jedoch zu berücksichtigen sein.

pag. 52. Nicht Jacobus der Jüngere (der Bischof von Jerusalem) sondern Jacobus der Ältere (der Bruder Petri). Vergl. Hase Kirchengesch.

pag. 76. Nicht „Grünwald“ sondern nach Wackernagel: Grüenwald.

pag. 85. Nicht „Althiesser“ sondern nach Koch: „Altbiesser.“

pag. 88. Das Lied: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ findet sich bereits im Hamburger Enchiridion 1565. Paul Eber hat dasselbe für seine Kinder gedichtet. Die Angabe, dass das Lied 1597 bei Joh. Eccard auftritt, ist darnach richtig zu stellen.

pag. 102. Die Werke Hermann's waren zunächst für die Schülerinnen der Mädchenschule in Joachimsthal gedichtet, und nicht für die „Joachimsthaler Lutheraner“. Die Anspruchslosigkeit des Dichters sollte nicht verdunkelt werden.

pag. 103. Das Gesangbuch Selneccers enthält 90 Singweisen. Wie viele davon ihm selbst zuzuschreiben sind, wird wohl kaum zu bestimmen sein.

pag. 122. Chr. Knoll lebte noch 1627.

pag. 144. Von den böhmischen Brüdern hat die evangel. Kirche die sehr verbreitete Weise: „Christus der uns selig macht“ entlehnt. Diese Weise ist freilich a. a. O. aufgeführt, darf hier aber jedenfalls nicht fehlen.

pag. 152. „O wir armen Sünder“ steht bei Lossius 1553 noch nicht. Übrigens giebt es Ausgaben von Lossius 1550 und 1552 nicht. Nach den Blättern für Hymnologie 1885 pag. 117 ff. hat das Datum der beiden Vorreden zu dieser falschen Annahme geführt.

pag. 198 Zeile 17 Druckfehler; statt 6. Takt muss es heifsen 7. Takt.

pag. 202. „Christe du Lamm Gottes“ kommt (nach Wackernagel) schon 1527 vor.

pag. 204. In der Überschrift: „Wo Gott nicht giebt zum Haus seine Gunst“ muss es heifsen „sein' Gunst“.

pag. 226. In der Überschrift „Il me suffit etc. fehlt „mes.“

pag. 231. Der Text zu dem Liede: „Die Sonn hat sich etc.“ ist nicht von J. Stegemann. Verfasser ist bis jetzt unbekannt.

Fl., im Februar 1891. *H.*

Mitteilungen.

* **Ein Sänger des sechzehnten Jahrhunderts im Gefängnisse.** Im K. S. Hauptstaatsarchive: Locat 9713 Nr. 71 befindet sich als einziges Blatt ein (nicht unterschriebenes, aber besiegeltes) Originalreskript des Kurfürsten August zu Sachsen an die verordneten Räte zu Dresden, d. d. Sachsenfeld, d. 4. September 1554, auf welchem folgende Registraturnotiz zu lesen ist:

„D[e]n niderlendischen senger, welcher den pfarhern von alten Dresden[1]), als der in der schloskirchen gepredigt, mit grosser lesterung iniurirt vnd noch dartzw schlagen wollen."

Leider habe ich vergeblich nach anderen bezüglichen Schriftstücken geforscht und muſs der Name des Inquisiten nach Fürstenau's Beiträge zur Geschichte der Kgl. S. musikalischen Kapelle 1849 S. 25 ergänzt werden. In dem Reskript bezieht sich Kurf. August auf einen Bericht der Räte[2]) und lobt deren in der Sache aufgewendeten Fleiſs, befiehlt auch, da er an „solchem des Niederlendischen beginnen ein besonder vngnedigs misfallenn" trägt, „ihnenn zw gefengnis entziehenn vnd bis zu vnser [des Kurfürsten] zukunft vorwarten lassenn" zu wollen.

NB. Das oben angeführte Kapellverzeichnis im Fürstenau bedarf gar sehr der Verbesserung. Nach Fürstenau's eigener Verbesserung in den Mitteilungen 17. Heft 1867 p. 59 lautet dasselbe: Johannes Boemus. Erasmus Künel. Hans Puffault. Asmus Franck. Johann Basten. Antonius van Dorp (die folgenden 4 sind richtig). Horatius Bauerbach. Stumpfl jun. (auch Joach. Stumpel gen.) Valerian van Asper. Jac. Haubt (die folgenden 7 Zeilen sind richtig). Jacob Morſse. Martin Grefenthal. Die folgenden sind richtig.

* **Zur Geschichte eines Mozart'schen Liedes.** Moritz Fürstenau giebt in Karl von Weber's Archive für die Sächsische Geschichte (IV, 184/5 Anm. 29) eine interessante Nachricht zu der Geschichte des Liedes Papagenos in Mozarts „Zauberflöte": „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich" u. s. w., welche ich hier wiederhole. Er spricht daselbst von einer Liedersammlung des kursächsischen Kapellmeisters Antonius Scandellus, welche 1568 erschien und dem Kurfürsten August zu Sachsen gewidmet war, also: Nr. 8 dieser Gesänge (Lobe den Herrn meine Seele) enthält in der 7. und 8. Tonzeile eine merkwürdige zufällige Ähnlichkeit mit dem Liede Papagenos. Karl Ferdinand Becker hat zuerst in der neuen Zeitschrift für Musik (XII, 112) aufmerksam darauf gemacht. Scandellus war jedoch nicht der Erfinder dieser Melodie, wie Becker meint, sondern hatte dieselbe nur neu bearbeitet. Zuerst erschien dieselbe um 1540 in einer von Johann Kugelmann herausgegebenen Sammlung geistlicher Lieder in vier Bearbeitungen zu drei, vier, fünf und acht Stimmen. Dort lautet die betreffende Stelle[3]):

---

[1]) Das ist die jetzige Neustadt-Dresden.

[2]) Nach demselben, der auch die Namen des Sängers und des Geistlichen enthalten dürfte, habe ich vergeblich geforscht. Bezügliche Untersuchungsakten besitzt das K. S. Hauptstaatsarchiv ebenfalls nicht.

[3]) Man vergl. Winterfeld: Evangelischer Kirchengesang u. s. w. I, 205 ff. Beisp. 22.



Schoofs, mit reichem Trost be - schüt-tet ver-jüngt dem Al - ter gleich.

Blasewitz - Dresden. Theodor Distel.

* *Johann Crocker:* Hochzeitslied zur Vermählung des Herzog Johann Georg I. zu Sachsen mit der Herzogin Sibylla Elisabeth zu Württemberg 16. Sept 1604 für S. A. T. u. B. von . . . Neue Partitur-Ausgabe von Dr. Th. Distel. Leipzig, Leuckart. gr. 8° nebst 4 Stim. Ein einfach gehaltener aber recht wohlklingender vierstimmiger Satz.

* Schiedmayer & Söhne. Geschichtliche Entwicklung der K. Hof-Pianoforte-Fabrik . . . in Stuttgart. Zum 100jährigen Geburtstage des Gründers: 1786, 2. Dez. 1886. Kl. 8°. 16 S. Mit 2 Portr. u. Abbildg. der Fabrik.

* Die Verlagshandlung G. Freytag & Berndt in Wien hat soeben ein Porträt Rich. Wagner's in Lebensgröfse veröffentlicht zu dem sehr billigen Preise von 2 M. Wenn sich auch nicht die höchsten Kunstansprüche an dasselbe anlegen lassen — in Nebensachen kommen sogar Verzeichnungen in der Perspektive vor, so ist es immerhin in anbetracht des niedrigen Preises und der hübschen Ausstattung der Beachtung wert und gestattet auch den Unbemittelten dessen Anschaffung.

* Katalog einer kostbaren Autographen-Sammlung (Musiker, Dichter etc.), welche im Geschäftslokal von Leo Liepmannssohn. Antiquariat, Berlin W. 63 Charlottenstr., Montag den 9. März 1891, Vormittags 10 Uhr öffentlich versteigert wird. Enthält 183 Nrn. mit sehr wertvollen Stücken.

* Leo Liepmannssohn, Antiquariat. Berlin W. Charlottenstr. 63. Katalog 87 Musikliteratur u. Musikalien mit sehr wertvollen Werken, (416 Nrn.) z. B. Mattheson's harmonisches Denckmahl 1714. E. Bach's Musikalisches Vielerlei 1770. Gottfr. Taubert, Rechtschaffener Tantzmeister 1717. Nic. Vincentino, L'antica musica 1555 u. a.

* Quittung über eingezahlte Jahresbeiträge für 1891. Empfangen von den Herren A. Asher & Co., Pf. Auberlen, Fr. Jos. Battlogg, Carstenn, C. Dangler, Th. Graff, Dr. Fr. Haberl, Joh. Ev. Habert, Prof. O. Hostinsky, Dr. Kalischer, Prof. Köstlin, Prof. O. Koller, P. Utto Kornmüller. Em. Krause, Dr. Lürken, G. Maske, Freiin von Miltitz, H. P. Jos. Moonen, A. Quantz, L. Rosenthal, C. Runge, Dr. H. M. Schletterer, J. Schreyer, Rich. Schumacher, Hugo Steinitz, Tübingen Univ.-Bibl., Dr. Em. Vogel, von Wasielewski, W. Weber, Dr. F. Zelle.

Templin (U./M.), 16. Febr. 1891. **Rob. Eitner.**

* Der Gesellschaft für Musikforschung sind neu hinzugetreten die Herren A. Reinbrecht in Verden und F. Wiedermann in Berlin.

* Hierzu eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der Universitäts-Bibliothek in Basel (Schweiz.) Bog. 2.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Georg Muffat's musiktheoretische Abhandlung 1698.

Fortsetzung.

Um die Fehler, welche man gegen diese beiden Regeln begehen kann, zu vermeiden, ist vor Allem ein gewisser von einigen angenommener Mifsbrauch abzulegen, welche ohne Unterschied jedes Stück Anfangs langsam, dann allmählig schneller, zuletzt endlich sehr schnell und kopfüber durchführen. Zweitens mufs man sich hüten, dafs man nicht bei Kadenzen länger oder kürzer, als es der Werth der Noten erheischt, hängen bleibe. Drittens, dafs nicht die folgenden Takte schneller als die vorhergehenden werden, sondern dafs man sich im Gegentheile mehr zur Mäfsigung als zur Übereilung hinneige. Viertens, dafs man nicht durch den blofsen Anblick von Läufen (fusarum) oder halben Läufen erschreckt, beim Diminuiren oder Laufen zu sehr eile, sondern sich Zeit lasse. Fünftens hat man bei dreitheiligen Takten darauf zu sehen, dafs dem letzten Drittheile des Taktes sein wahrer Werth bleibt, welchen sehr viele unachtsamer Weise kürzer, als es sich ziemt, ausdrücken, wefshalb sie das Tempo beschleunigen und ungleich machen. Diese Anmerkung habe ich bei den Beispielen unter lit. OO. mit einem Sternchen bezeichnet.

Dieser Fehler wird sechstens auch beim zweitheiligen Takte, zumal bei den Gavottis und unter einfachem Halbzirkel bei gemischten von gleicher Zahl, leicht begangen (PP)*, welche man lieber bisweilen ein wenig aufhalten, als beschleunigen soll.

III. Vermindernde Noten der ersten Klasse, dergleichen im gewöhnlichen viertheiligen Takte sind die Achtelsnoten, im zweitheiligen oder alla breve Takte einfache Viertelsnoten, in den heitereren 3theiligen Takten aber alle jene, welche um die Hälfte kleiner sind, als irgend ein Bestandtheil des Taktes, werden, wenn sie nacheinander folgen, von den Lullianern nicht ganz so, wie sie dastehen (denn dies würde schlaff und kunstlos herauskommen) ausgeführt, sondern ein wenig in der Weise verändert, dafs jede, die in eine ungleiche Zahl fällt, der Werth eines Punktes noch hinzugegeben wird, durch welche Verlängerung die nachfolgende um so viel kürzer wird. Verschiedene Arten hievon in den verschiedenen Takten zeigen die Beispiele unter lit. QQ. Wie sie aber unverändert hübscher aufgeführt werden lit. KK, wenn dies der Takt erlaubt.

IV. Andere Eigenthümlichkeiten der Lullianer, soferne sie uns zweckdienlich sind.

I. Die Instrumente sollen vor der Ankunft der Zuhörer, oder doch wenigstens so still und kurz, als es geschehen kann, normal gestimmt werden.

II. Man enthalte sich alles Lärmmachens und so vieler verworrener Vorspiele, wodurch manche Luft und Ohren vor der Symphonie so anzufüllen pflegen, dafs der daraus entstandene Eckel fast gröfser ist, als das ganze folgende Vergnügen.

III. Der Ton, nach welchem die Lullianer ihre Instrumente stimmen, ist um eine kleine Terz niedriger oder tiefer, als unser gemeinschaftlicher deutscher Normalton, auch an Theatern. Der unsrige, den wir Ton des Cornettes nennen, scheint jenen zu durchdringend, erzwungen und schreiend. Wenn es mir erlaubt wäre und ich nicht noch anderes zu berücksichtigen hätte, so würde ich wegen der hinlänglichen Lebendigkeit, verbunden mit Anmuth, den ersten Ton, der bei etwas dickeren Saiten angewendet wird, und bei uns Choralis heifst, vor anderen wählen.

IV. Die Stimmen (partes) sollen so richtig vertheilt und nach der Anzahl der Musiker vermehrt werden, dafs sie, einzeln in gleicher Anzahl aufgestellt, angenehm und zierlich vernommen werden. Auch soll man nicht der Violine oder der obersten Stimme allein eine so grofse und ausgesuchte Zahl von Cellisten geben, dafs die Mittel- und Unterstimmen von hinlänglichen und geeigneten Kräften entblöfst erscheinen; wodurch die Harmonie ihrer gröfsten und bei diesem Style in den unteren und mittleren Stimmen liegenden Zierde beraubt würde.

Dies ereignet sich leider wegen des thörichten Wetteifers einiger Erstcellisten sehr oft.

V. Was die Violetta betrifft, in Frankreich Hautecontre genannt, so wird sie besser durch eine mittlere Viola ersetzt, von etwas schmalerer Struktur, als die Violine oder die kleinere Hochgeige. Zur richtigen Handhabung des Basses hat man nothwendig jene kleinere Baſsgeige zu gebrauchen, welche die Italiener Violincino, die Deutschen den französischen Baſs nennen, den man ohne Verstümmelung der harmonischen Übereinstimmung kaum entbehren kann. Diese im Verhältniſs zur Anzahl der Musiker zu vermehren, ist dem Gutachten des Direktors anheimgestellt; wann hiefür eine hinreichende Anzahl von Cellisten vorhanden ist, so wird eine besondere Wirkung jene gröſsere, in diesen Gegenden gebräuchliche, hervorbringen, welche die Deutschen Violen, die Italiener Contrabasso nennen, obwohl sie bei den Lullianern in den Tänzen bis jetzt nicht üblich sind.

VI. Was in Betreff der Wiederholungen zu bemerken ist, so habe ich schon in der Vorrede zu meiner ersten Sammlung hierüber Aufschluſs gegeben, welche der geneigte Musikfreund zu Rathe ziehen kann. Das Übrige wird man sich leicht aus den beigefügten Worten und Repetitionszeichen, als auch den Finalzeichen mit dem Worte Fine, wenn der Schluſs in der Mitte ist, sowie auch durch einige Praxis leicht aneignen.

VII. Zur exakten Durchführung des Tempo endlich ist es sehr von Vortheil, wenn von den einzelnen Spielern, wie es die Lullianer thun, dies durch eine anständige Fuſsbewegung angezeigt wird.

V. Von der Anmuth des Vortrags und den Verzierungen.

Die, welche ein unbescheidenes Geschrei machen, als ob die Verzierungen des lullianischen Violinspieles die Melodie, oder, die vollen Klänge in den Hintergrund drängten, oder nur in Trillern (tremulis) beständen, haben die Sache wirklich nicht gut bedacht, oder niemals wirkliche, sondern nur Pseudo-Lullianer gehört. Denn die, welche dieser eleganten, aus der reinsten Quelle der Gesangsweise flieſsenden Verzierungen, Natur und Richtung, Schönheit und Erhabenheit, und ihre Eigenthümlichkeit hinlänglich erkannt haben, haben gewiſs bis auf den heutigen Tag nichts gefunden, was in ähnlicher Weise den untergelegten Gedanken zur Anschauung bringt, und die Aufmerksamkeit und Spannung des Geistes in solchem Grade zu fesseln vermag. Da jedoch die Anzahl dieser Verzierungen gröſser ist, als manche vielleicht glauben, so will ich in Kürze nur die behandeln,

welche die nothwendigsten sind, weitläufiger aber, wenn Gott es so fügt, später darüber handeln. Der semitremulus oder perstrictio (∾ oder ⋲) beginnt und endet auf seiner Note; er gebraucht den nächst tieferen Schlüssel (clavis) zum tremuliren, und zwar gerne den, der um einen halben Ton verschieden ist, welcher er deſshalb häufig durch diesis ♯ erhöht. Er ist meist sehr kurz und begnügt sich oft mit einer einzigen Revibration. SS.

Der wirkliche und eigentliche Triller beginnt mit der nächst höheren clavis (Note) und endet in der vorgezeichneten. Sowohl der einfache, TT, als der reflexus, welcher ebenso seine nächst höhere Note dazunimmt, und dann auf seiner eigenen Note ruhen bleibt (VV), als auch der verschmolzene (confluens), welcher sich vom reflexus nur dadurch unterscheidet, daſs er auf seiner eigenen Note nicht ruht, sondern schnell auf die folgende übergeht, ist oft aus 2 verbundenen halben Tönen (semifuses) zu nehmen. (XX.)

Die accentuatio (⁀ oder ⁀) setzt ihrer Note einen einzigen Ton vor oder nach. Hievon giebt es 6 Arten, 3 vor- und 3 nachgesetzte. Die Vorgesetzten sind: 1. praeaccentus, der die nächst höhere, 2. subsumptio, die nächst tiefere und 3. insultura, die um einen Sprung entfernte Note zu sich nimmt. Nachgesetzte sind 4. superficies, die die nächst höhere, 5. remissio, die die nächst tiefere und 6. disjectio, die einen ganzen Ton mit sich hinten verbindet.

Die adminiculatio (/ oder \), welche vorgesetzte accentuationes aus 2 Noten umfaſst, verbindet 2 Noten, wovon die ersten bei der zweiten nochmal anzuschlagen ist. (ZZ.)

Die praeoccupatio hingegen besteht aus nachgesetzten, und verbindet hinwiederum mit der ersten Note den clavis der folgenden. Aa. Die confluentia verbindet 2 oder mehrere Noten durch einen flüchtig ausgeführten Bogenstrich. Sie ist einfach, oder figurirt. Die einfache (⁀ oder ‿) in der Komposition selbst bezeichnete, bringt nichts mehr hinzu. (Bb). Wohl aber die figurirte. Diese aber ist gerade oder abschweifend. Die gerade (einfache) (⁀ oder ‿) geht schrittweise zu der einen Sprung entfernten durch die dazwischen liegenden Töne über. (Cc.) Die abschweifende (flexuosa) hingegen (~ oder ~) schweift abwechselnd bald da bald dort hin. (Dd.)

Die exclamatio (⁄) ist eine Art confluentia, welche durch 3 Töne stufenweise aufsteigt. Sie ist entweder accessiva, welche bei ihrer Note (Ee), oder superlativa, die nach ihrer Note aufsteigt (Ff).

Die involutio (∾) ist eine andere Art confluentia, welche je

3 Töne gleichsam im Kreise, zuweilen einfach (Gg), zuweilen aber im Triller herumdreht (Hh). Subcrepitatio (⁀ oder ‿) unterscheidet sich von der confluentia nur dadurch, dafs sie einzeln und gleichsam punktweise die Noten durch Führung des Bogens ausdrückt. (Ii.)

Diminutio setzt an die Stelle ihrer eigenen langsamen Note mehrere kleinere (Ll).

Incursio (.// oder \\.) eilt schrittweise, aber schnell, mit gröfster Bogenschnelligkeit zu ihrer Note. (Mm).

Disjunctio (| oder.) drückt einzelne Noten so aus, als ob sie nach sich ein suspirium hätten. (Nn). Diese 12 Figuren nun mögen vor der Hand genügen. Ich werde nun etwas Weniges über ihren Gebrauch sagen:

Von allen Noten, die uns in irgend einer Komposition begegnen, haben die einen gröfseren, die andern geringeren Werth. Gröfseren die, welche wie durch ein Naturgesetz dem Gehöre Vorzug und Ruhe zu gestatten scheinen: wie z. B. die Anfangsnoten, oder welche einen Punkt nach sich haben, oder die von ungleicher Zahl beim 3theiligen Takte, welche gewöhnlich abwärts gestrichen werden. Geringeren Werth hingegen haben alle übrigen, welche dem Ohre das Verlangen nach Fortschreitung zurücklassen. S. Exempla lit. Oo., wo ich die ersteren mit n, die letzteren mit v bezeichnet habe. Dies habe ich zum besseren Verständnifs der folgenden Regeln vorausgeschickt.

I. Semitremuli passen fast überall, wobei von allen nur die schnellsten Noten ausgenommen sind; auch verbietet nichts, deren 2 oder mehrere nacheinander zu machen, bei etwas langsamer Bewegung. (Pp.)

II. Mit einem tremulus die Melodie, Periode, Auf- oder Absteigen zu beginnen, ist selten, aufser in mi oder diesis ♯ zu billigen. Bey diesen aber wird er sowohl einfach, als reflex (umgekehrt?) auch selbst oft am Anfange angewendet. (Qq.)

III. Bei stufenweisem Aufsteigen (Kk) wird die Hauptnote mit einer adminiculatio, allein oder mit einem semitremulus, (8) verbunden. Bei zu schneller Bewegung wird diese Verzierung auf die nächst folgende langsamere Hauptnote übertragen (9). Einer weniger werthvollen Note wird bei mäfsig schnellem Aufsteigen bisweilen ein tremulus reflexus, allein (10) oder mit einem accentus versehen (11) gegeben; damit kann zierlich eine adminiculatio verbunden werden (12); auch nimmt man einen tremulus confluens dazu (13.) Einer werthvolleren Note aber beim Aufsteigen einen tremulus zu geben,

scheint rauh. So oft aber dies dennoch der Fall ist, ist der tremulus durch eine praeoccupatio vorher zu mäfsigen (14). Ausgenommen jedoch sind mi und diesis ♯ welche, ob sie nun werthvoller sind oder nicht, wenn sie nicht sehr schnell aufsteigen, fast immer mit einem tremulus verziert zu werden pflegen (15).

IV. Bei stufenweisem Absteigen (Ss) kann man werthvolleren, zumal punktirten Noten, leicht da und dort einen tremulus anfügen (16.) Einigemal lassen ihn auch weniger werthvolle [zu bei gemäfsigtem Absteigen, allein (17), oder mit einer hierauf eintretenden remissio (18). Bei schnellerem Absteigen steht nur in mäfsiger Weise einigen werthvolleren Noten der tremulus zu (19).

V. Beim Aufwärtsspringen (Tt) wird der werthvolleren Note eine adminiculatio, allein (20) oder mit einem semitremulus (21) gegeben. Hie und da wird zur Hebung der Harmonie eine confluentia recta, allein (22) oder (was noch schöner ist) in einen verschmelzenden tremulus aufgehend (23) der werthvolleren Note vorgesetzt. Am lebendigsten von allen ist die incursio, welche bisweilen (24), aber mäfsig zu gebrauchen ist. Der Sprung zur Terz aufwärts wird am besten gemildert durch eine exclamatio accessiva (25), welche hierorts nur bei den Lullisten, und kaum anderswo, üblich ist. Obwohl es sonst fehlerhaft ist, zu einem tremulus aufwärts zu springen, so ist es doch sehr oft gestattet (26) bei mi oder diesis ♯ einen tremulus hinzuzufügen. Dann aber findet er sich sowohl einfach, als reflex.

VI. Ferner wird ein Sprung abwärts zierlich ausgeführt durch eine praeoccupatio (29) oder confluentia (30) oder subcrepitatio (31); lebhaft durch eine incursio (32); von allem am lieblichsten aber ist eine confluentia mit einem zarten tremulus, und das Absteigen durch eine praeoccupatio auf der vorletzten Note (33).

VII. Bei Kadenzen verlangen gewisse Noten den tremulus, andere dulden ihn nicht (Xx). Der die Kadenz schliefsenden Note wird selten ein tremulus gegeben, aufser wenn sie um eine Terz abwärts springt (34), oder stufenweise (35) oder mit einer praeoccupatio nach mi oder diesis ♯ übergegangen wird (36.) Ferner füge ich 6 zierliche Formeln von Kadenzen, die nach Art der Lullianer verziert sind, bei, unter den gröfseren Nummern I, II, III, IV, V, VI in Beispielen, wodurch du dich bilden und den richtigen Gebrauch der vorzüglichsten Formeln dir aneignen kannst.

VIII. Von diminutiones, die aus dem Stegreife einfallen, habe ich, da man sich selten darauf verlassen kann, nur einige gebräuchlichere sub lit. Yy. angeführt.

IX. Zwei aufeinanderfolgende tremulus sind meist nicht zu billigen. Sie sind jedoch gestattet (37), wenn eine accentuatio dazwischen liegt (Zz), oder wenn (nachdem der ersteren Note kraft des Obigen der tremulus zukam) die folgende in mi oder härterer diesis ♯ sich befindet (38.)

X. Disjunctio endlich (AAA) kann, um die Bewegung des Tanzes lebhafter zu machen, bei Noten von wenigstens mittelmäſsigem Werthe (39) oder bei ganzen im 3theiligen Takte (40) oder bei ganzen Bestandtheilen in Verhältnissen (41) zuweilen gebraucht werden, jedoch nur ohne Affektation und ohne Leichtigkeit oder Zupfen der Saiten, und immer kräftig, mäſsig und zierlich soll sie geschehen.

In diesen 10 Regeln nun ist der ganze Umfang der Lullianischen Verzierungen übersichtsweise enthalten, wie ich wohl behaupten darf, wovon (auſser dem, was ich oben gezeigt habe) die einzige Lieblichkeit dieser Methode, ihre Frische, Eleganz, wodurch sie sich von anderen Arten unterscheidet, gröſstentheils abhängt.

Aber gegen diesen schönsten Theil der Melopöia, welchen einige eitle Spötter vielleicht für eitel halten, fehlt man leicht auf 4fache Weise: nämlich durch Unterlassung, unrichtige Anwendung, durch zu häufiges Anbringen und durch Ungeschicktheit. Durch Unterlassung nämlich wird sowohl Melodie als Harmonie nakt und ungeziert; durch unrichtige Anwendung hart und rauh; durch zu häufiges Anbringen verworren und lächerlich; durch Ungeschick sieht sie blöde und erzwungen aus. Es ist demnach ein so groſser Eifer bei Anwendung dieser kostbaren Musikverzierungen (wo sie sich nur immer finden) nothwendig; eine so groſse Umsicht bei Anweisung der einer jeden eigenthümlichen Stelle, eine so groſse Geläufigkeit bei Ausdrückung derselben, daſs die geringste Vernachlässigung der adminiculatio beim Aufsteigen, oder des tremulus in mi oder diesis oder der leichteste Sprung aufwärts zu einem tremulus, der nicht nach obiger Vorschrift ausgeführt ist, oder eine kleine Schwierigkeit in Bezug auf Schnelligkeit, Flüssigkeit oder Deutlichkeit bei Anbringung dieser Figuren nur zu häufig verräth, daſs die noch nicht hinlänglich mit diesem Style vertraut sind, welche schon den Gipfel Lullianischer Vollkommenheit längst erstiegen zu haben träumten. Dies Alles wird mit Gottes Willen in meinen übrigen Sammlungen, die ich allmählig herausgeben werde, eingehender besprochen werden.

Nimm unterdessen, geneigter Musenfreund, diese meine Vorbemerkungen, die bis jetzt in mysteriöses Dunkel gehüllt waren, nun

aber dir zu Liebe mit grofsem Fleifse in dieser Ordnung gesammelt und keineswegs zur Beschränkung deiner Freiheit vorhanden sind, gütig und wohlwollend auf und vertheidige sie grofsmüthig vermöge deiner angebornen Vorliebe zur musikalischen Kunst gegen Neider und solche, die meine Absichten falsch auslegen. Wenn du in diesem Werke etwas Mangelhaftes findest, so schreibe es meiner beschränkten Kenntnifs zu; wenn hingegen etwas Gutes, so danke dafür Gott, dem Spender alles Guten, und bitte ihn, er möge der Christenheit, insbesondere unserm lieben Deutschland, ruhige Zeiten gewähren und eine den Musen holde Luft wehen lassen. Mir auch, der ich in dem unwegsamen Parnafs unter verschiedenen Sorgen herumschweife, möge er nach Entfernung als Mifsgunst unter dem erhabensten Schirme des österreichischen Adlers und dem gütigsten Schutze der Lambergisch-Passauischen Tiara, ein längeres Leben, Gesundheit und so viel Verstand und Vermögen gütigst verleihen, als hinreichend ist, um in diesen Stoff tiefer einzudringen und andere dir zu Liebe schon im Geiste aufgenommene Arbeiten zu vollenden.

Die Druckwerke P. Marin Mersenne über Musik.

(Rob. Eitner.)

Mersenne nennt sich auf dem Titel des Traité de l'harmonie von 1627 „Sieur de Sermes". Er war geboren am 8. Sept. 1588 in der Burg zu Oizé (Depart. Maine) und gestorben den 1. Sept. 1648 zu Paris. Hawkins bringt in seiner Geschichte der Musik, Bd. 4 p. 104 sein Portrait. Fétis urteilt über seine musikliterarischen Werke, dass sie einst ein hohes Ansehen genossen, doch die neuere Zeit hat sie in die Vergessenheit gedrängt, da seine Ansichten veraltet und vielfach unhaltbar sind. Dennoch ist es für den Historiker von Interesse genau zu wissen, was in den Werken enthalten ist. Bei ihrem mannigfachen und so umfangreichen Inhalte finden sich genug Mitteilungen, die heute noch von Wert sind. Einesteils bieten die vortrefflichen Abbildungen von Instrumenten, andernteils Auszüge aus alten Autoren und Tonsätze wenig bekannter Komponisten hinreichend Grund, die Werke nicht unbeachtet zu lassen.

Das früheste Werk, in dem er auch über Musik handelt, wird von Weckerlin, im Kataloge der Bibl. des Conservatoire zu Paris und in Forkel's Literatur beschrieben. Es ist betitelt:

1623. F. Marini | Mersenni | ord. min. | S. Francisci de Paula. | **Quaestiones** celeberrimae | in Genesim, cum accurata | textus explicatione. | In hoc volumine athei, et deistae impugnantur, | & expugnantur, et Vulgata editio ab haereticorum calumnijs vindicatur. | Graecorum, & Hebraeorum Musica instaurator. | etc. Lutetiae Parisiorum, | Sumptibus Sebastiani Cramoisy, . . . | 1623 | fol. 12 Bll. und 1916 Spalten.

In der Quaestio 56 wird über die Instrumente bei den Hebraern und Griechen gehandelt. Quaestio 57 über die Musik im Allgemeinen, sowohl in alter als neuerer Zeit. Forkel p. 34 teilt den Inhalt der 17 Artikel mit und fügt am Schlusse hinzu, dass sie in Ugolini's Thesaurus ant. sacrar. Tom. XXXII, p. 497 wieder abgedruckt sind. Weckerlin teilt noch mit, dass sich Spalte 1527 eine Abbildung einer „Cithara nova et antiqua“ und Sp. 1634 eine Harfe mit 24 Saiten nebst 14 drei- 4- und 5stimmigen Psalmen befinden, die einer Psalmen-Sammlung von Pierre Ballard entnommen sind. Die Stimmen stehen sich gegenüber. Dem Pariser und Berliner Exemplare sind angebunden:

Observations et Emendationes ad Fr. Georgii Veneti problemata. Lutetiae Paris. 1623 Cramoisy. 439 Seit.

Exemplare des Werkes besitzen die Univ.-Bibl. in Upsala, die Kgl. Bibl. in Brüssel, Conservatoire in Paris und Kgl. Bibl. Berlin.

1627. Traité De | L'Harmonie Vniverselle. | Où est contenu la Muſique Theorique | & Pratique des Anciens & Modernes, | auec les cauſes de ſes effets. | Enrichie de Raiſons priſes de la Philoſophie, | & des Mathematique. | Par le ſieur de SERMES. | Vign. || A Paris, | Pour Gvillavme Bavdry . . . | M.DC. XXVII.

1 vol. in kl. 8⁰. Dedic. An Monsieur Mons. de Refuge, Conseiller du Roy en sa cour le Parlement. Gez. von F. le Sermes, o. Datum u. Ort. Preface au Lecteur. Sommaire des seize livres de la musique. Preface du premier livre. Table des theoremes du 1. livre mit 30 Kap. Zusammen 2 Bogen. Darauf 304 Seiten Text u. 2 Bll. Beisp. über die 12 Modi auf den Tönen c d e f g a. — Das 1. Buch handelt über Allgemeines, über den Ton, die Schwingungen, über geistliche und weltliche Musik im Allgemeinen, über Gesang- und Instrumental-Musik. Ueber die Schriften des Euclidius Bacchius und Nicol. Faber. Hauptregeln bei der Komposition. Regeln nach Zarlino. Erklärung der Fuge, der Imitation, der Cadenz u. a. Ueber Rhythmik und Metrik. Das System Guido von Arezzo. Ueber die Intervalle und die Tonarten. Ueber die 3 Klanggeschlechter.

Angebunden

Livre Second | De L'Harmonie | Vniverselle. | Où l'harmonie de toutes les parties de l'Vniuers eſt expliquée tant en | general qu'en particulier. | Par le ſieur de SERMES. | Vign. | A Paris . . . | M.DC.XXVII. |

Dedic. A Mons. Monsieur Contel, Conseiller du Roy en sa cour des Aydes. Unterz. François de Sermes, o. Ort u. Dat. — Preface du second livre. — Table des Theoremes. 15 Kapitel. 10 Bll. Der Text zählt von Seite 305 weiter bis 477 u. 1 Seite Errata. Der Inhalt besteht: Ueber die Consonanzen und Dissonanzen. Kap. 13 handelt über die Harmonie Plato's und die Theorie des Robert Flud oder Robert des Flots.

Exemplare besitzen die Kgl. Bibl. Berlin, das british Museum, das Conservatoire in Paris, Kgl. Bibl. Brüssel. Man vergleiche auch die Beschreibung des Werkes in Fétis' Biogr. univ., welcher eine Ausgabe mit gleicher Jahreszahl aber abweichendem Inhalt kennt.

1634 a. (o. Autor.) Qvestions | Harmoniqves. | Dans leſquelles ſont contenuës plu- | ſieurs choſes remarquables pour | la Phyſique, pour la Morale, | & pour les autres Sciences. | A Paris | Chez Iaqves Villery . . . | M.DC.XXXIIII. |

1 vol. in kl. 8⁰. 276 pp. Dedic. A Monsieur Mons. de Rebovrs, o. Namen u. Dat. — Preface. Er sagt darin, dass dies Werk nur die „Preludes“ für ein gröſseres Werk seien. Der Text handelt über Allgemeines, über die Musik der Griechen, des Boethius Lehre u. a. S. 84 findet sich die Ueberschrift „Discours sceptique sur la musique. In der dritten Frage spricht er von den Künsten im Allgemeinen u. s. f. Summa 5 Questions.

Angebunden

Questions | Inovyes. | Ov | Recreation | Des Scavans. | Qui contiennent beaucoup de cho- | ſes concernantes la Theorie, | la Philosophie, & les | Mathematiques. | A Paris Chez . . . M.DC.XXXIIII. |

180 Seit. Dedic. A Mons. D'Auzoles, unterz. in Paris den 2. Dec. 1633 von *Villery*. Mit einem Advertissement au lecteur, 5 Bll. Enth. 17 Questions, welche über allgemein Musikalisches, teils über Praktisches, teils über Theoretisches handeln, mit vielfachen Hinweisen auf die Musik der Griechen und der späteren Zeit.

Exemplare: Bibl. Berlin, Conservat. Paris, brit. Museum, B. Brüssel.

1634 b. (Versal:) Les | Prelvdes de l'harmonie Vniverselle | ov | Qvestions cvrievses. | (Petit.) Vtiles aux Predicateurs, aux Théologiens, |

aux Astrologues, aux Medecins | & aux Philoſophes. | Composees par le L. P. M. M. | A Paris, | Chez Henry Gvenon. | M.DC.XXXIV. In kl. 8⁰. 8 Bll. 224 Seit. mit 11 Questions.

[Exemplare im Conservatoire zu Paris. Kgl. Bibl. Berlin Ag 2501. 8⁰. theolog.] Weckerlin beschreibt das Werk in seinem Kataloge und giebt ihm die sehr treffende Bezeichnung „bizarre“. Anfänglich spricht er über das Heroscope eines Musikers; in der 7. Frage über Chromatik, Enharmonic und Diatonic. In der 9. über das griechische Tetra- und Pentachord. In der 11. Frage behandelt er das Thema, wie man eine Chanson komponieren müsse. Das Buch gipfelt mehr in Schönrednerei als auf belehrenden Abhandlungen.

1635a (nach Weckerlin) F. Marini Mersenni, Harmonicorum libri, in quibus agitur de sonorum natura, causis et effectibus: de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis. Ad Henricum Mommorum. Lutetiae Parisiorum, sumpt. Guil. Baudry. 1635. fol.

5 Bll. 184 und 168 Seiten in 2 Teilen. Der erste behandelt das Theoretische, der zweite die Instrumente. Auf Seite 149 des 1. Teils befindet sich der 4stim. Gesang *Vexilla Regis*. Die Abbildungen von Instrumenten im 2. Teile findet man im folgenden Werke wieder.

Exemplar: Conservat. zu Paris. Ebendort ein Exemplar mit der Jahreszahl 1636, sowie in der Brüssler Kgl. Bibl. — Kgl. Bibl. in Kopenhagen beide Ausgaben.

1635b. Die Bibl. nazionale in Florenz besitzt einen Druck, welcher den Titel tragen soll:

De la nature des sons, des mouvement et de leurs propriétés avec le traité des instruments à chordes. Paris, Charlemagne. Fol.

Zum Teil stimmt der Titel mit 1636 überein, doch trägt er einen anderen Verleger.

1636. Harmonie | Vniverselle, | Contenant La Theorie | Et La Pratiqve | De La Mvsique, | Où il eſt traité de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Conſonances, | des Diſſonances, des Genres, des Modes, de la Compoſition, de la | Voix, des Chants, & de toutes ſortes d'Instrumens | Harmoniques. | Par F. Marin Mersenne de l'Ordre des Minimés. | Vignette || A Paris, | Chez Sebastien Cramoisy . . . | M.DC.XXXVI. | . . . |

2 voll. in gr. fol. Der 1. besteht aus 18 Vorbll. u. 228 Seit. Die Vorbll. bestehen aus einer Abbildung, dem Register, 2 Obser-

vations, der 1. Praface generale au lecteur und dem Druckerprivilegium. Darauf ein neues Titelblatt:

Traitez | de la natvre | des sons, et des mouvemens | de toutes sortes de Corps. |

Dedic. an Louis de Valois, Conte d'Alais etc., gez. von Mersenne, dann Preface au lecteur.

Der Text besteht aus 3 Büchern, eingeteilt in Proposition und handelt über *la nature et des proprietez du Son*. 2. Buch *du mouvement des corps*. 3. Buch *des mouvement et du son des chordes*. Am Ende 1 Tafel mit Abbildungen. Darauf folgt ein neuer Titel.

Traité de Mechanique. Des poids soustenus par des puissances sur les plans inclinez à l'Horizon. Neue Zählung bis S. 36. Darauf

„Traitez de la voix et des chants" mit Dedic. an M. Hallé, 4 Vorbll. und 180 Seiten mit vielen Musikbeispielen. Von Seite 166 ab: 1st. Tänze, wie Pavanen, Passemezzen, Sarabanden u. a. Seite 150 ein Beispiel über 256 Varianten der Töne c d e f.

Darauf folgt: Traitez | Des | Consonances, | Des Dissonances, | des Genres | des Modes, | & de | la Composition. |

Dedic. an Nic. Claude Fabry, unterz. von Mersenne als „de l'Ordre de sainct François de Paule, De nostre Maison de la place Royale ce 18. Aoust 1635." Mit der Preface 6 Bll., dann 282 pp. in 4 Bücher geteilt.

Der 2. Band ist betitelt:

Seconde Partie | De L'Harmonie | Vniverselle: | Contenant | La Pratique de Confonances. & des Diffonances dans le Contrepoint figuré, | La Methode d'enseigner. & d'apprendre à chanter. L'Embelliffement des | Airs. La Musique Accentuelle. La Rhythmique, la Profsodie, & la | Metrique Françoife. La maniere de chanter les Odes de Pindare, | & d'Horace. L'Vtilité de l'Harmonie, & plusieurs | nouuelles Obferuations, tant Phyfiques que | Mathematiques: Auec deux Tables, | l'vne des Propofitions, & | l'autre des Matieres. | Cantate Domino Canticum nouum, laus eius in Ecclefia Sanctorum. Psalm 149. | (Ballard's Druckerstock) || A Paris, Par Pierre Ballard . . . | M.DC.XXXVII. | . . . |

In gr. fol. 2 Vorbll. Titel und Au lecteur. Text beginnt mit p. 283: Livre Cinquiesme de la Composition de musique.

S. 284 folgen von Monsieur *Habert*, Abbé de Cerisé, der Psalm 146 in 12 couplets über 12 Moden (Tonarten) im 2stim. Satze. (Nach 290 die verdruckten Seitenzahlen 191—222 statt 291—322) Seite

220 (320) die 4stim. Fantasie komponiert von *Sieur de Cousu*, Chanoine de S. Quentin.

Livre VI: De l'art de bien chanter.

Second Partie de l'art d'embellir la voix, les recits, les Airs, ou les chants. (S. 353).

Partie III. De la musique accentuelle (S. 365). IV. Partie. De la Rythmique (374). Seite 408 die Versmafse in Noten verzeichnet. S. 411 folgen 1stim. „Airs" von verschiedenen Komponisten, in einfacher und verzierter Vortragsweise und zwar von

Boesset (2) Bailly (1) Moulinié (2) und 1 Anonymus (vielleicht von Mersenne selbst über die Hymne Brutio natus). S. 418 Oden von Pindar und Horace, 1 stim., wahrscheinlich auch von Mersenne komponiert. S. 440 Errata. Folgt neuer Titel:

Traité | Des Instrvments | A Chordes. | Dedic. an Mons. de Refuge, demselben, welchem die kleine Ausgabe in 8° von 1627 gewidmet ist. 4 Vorbll., pag. von 1—412. Von Seite 89 beginnen die Abbildungen der Instrumente und zwar beginnen sie mit der Laute und der Notierung der Lautentabulatur, nebst Mitteilung von Lautenstücken (S. 90 u. f.*) von Anth. Boësset, Mons. Ballard, Mezangeau, Chancy u. Basset.

Auf Seite 93 folgt die *Mandora* (mit 4 Saiten). Abbildung derselben nebst Notierung der Tabulatur.

S. 95 die *Guitarre* mit 4 u. 5 Saiten, nebst Tabulatur und einigen Tonsätzen.

S. 97 die *Cistre*, ein lautenartiges Instrument mit 4 und 6 Saiten, Tabulatur.

S. 99 der *Colachon* mit 3 Saiten, ebenfalls ein lautenartiges Instrument mit sehr langem Halse. Stimmung: c' c" g".

Livre III, die *Klavierinstrumente*. S. 108 die Abbildung eines Epinette's mit Angabe der Töne, deren es nur 13 besitzt, vom *c'* chromatisch bis zum *c"*.

Andere Abbildungen von Klavierinstrumenten nebst Tonumfang von Seite 111 ab.

S. 169 eine Harfe. S. 170 eine Cithara nova (Harfe), mit Angabe der Töne. S. 173 ff. veraltete Instrumente.

Livre IV. Streichinstrumente. *Die Violine.*

S. 186 eine Fantasie zu 5 Stim. von *Sieur Henry le Jeune*, dazu

*) Die Seitenzahlen sind wieder verdruckt, nach Seite 92 folgen noch einmal S. 85—92.

S. 188 die Diminutions der 1. Violine (Diminution heifst Verzierung).

S. 191 die *Viola* mit 5 und 6 Saiten: d g c' e' a' d''.

S. 205 die *Lyre* mit 12 Saiten und einem Bogen zum Streichen.

S. 211 die *Symphonie* oder *Vielle*, auch *Lyre* genannt, ist die Bauerleier zum Drehen.

S. 218. *Trompette marine*, ein Streichinstrument mit 1 Saite, Trummscheit genannt.

Livre V. Blasinstrumente: die „Fluste a trois trous" mit Mundstück anzublasen, ebenso das *Flageolet*. Zu jedem Instrumente seine Notierung nebst 1 oder mehreren Piecen. Die Flöte mit 9 trous (Löcher). Die *deutsche Flöte*, *Querflöte*, *Hörner* u. a. Blechinstrumente. Die *Trompete* S. 267.

Livre VI. *Orgeln*. S. 309—412. Hier findet man die Chanson Louis XIII: Tu crois ô beau soleil, harmonisiert von Sieur de la Barre, die Weckerlin in seinem Kataloge p. 197 abdruckt. Neue Zählung 1—79.

Livre VII. Des instruments de percussion, (Glocken, Trommeln u. Paucken.)

S. 63 das Portrait Jacques Mauduit's, nebst Biographie u. einem Requiem aeternam zu 5 St.

Livre VIII, de l'utilité de l'harmonie, et des autres parties des Mathematiques. Neue Zählung 1—68.

Nouvelles observations | Physiques et Mathematiques. Neue Zählung 1—28. Darauf 16 Bll. Register.

Ich begreife nicht, wie Weckerlin in seinem Kataloge S. 198 den 2. Teil der Harmonie universelle von neuem beschreiben kann, nachdem er bereits S. 197 den Inhalt mitteilt. Die Einteilung der beiden Bände ist doch folgende: 1. Bd. Theorie. 2. Bd. Komposition und Praxis nebst Instrumenten, die den gröfsten Raum in Anspruch nehmen.

Exemplare: B. Berlin, B. Brüssel, B. Nürnberg (germ. Mus.), Kgl. B. Hannover, brit. Mus., Conserv. Paris, Kgl. B. Kopenhagen, Kgl. Bibl. Dresden.

Dieses umfangreiche und die ganze Musikausübung umfassende Werk bildete lange die Quelle, aus der die Musikschriftsteller schöpften.

1644. Cogitata | Physico- | Mathematica. | In quibus tam naturae quàm artis effectus | admirandi certissimis demonstra- | tionibus explicantur. |

I. Hydraulica Pneumatica; arsque Navigandi. Harmonia theorica, practica. Et mechanica phaenomena. XI Bll. u. S. 41—370 Seit.

II. Tractatus mechanicus theor. et pract. 8 Bll. u. 96 Seit. (nicht über Musik.)

III. Balistica, et acontis mologia. 6 Bll. 140 Seit.

IV. Universae geometriae mixtaeque Mathematicae synopsis, et bini refractionum demonstratarum tractatus.

Parisiis, Sumptibus Antonii Bertier, M.DC.XLIV. 4⁰. Jedes Buch zählt für sich. Kgl. Bibl. Berlin.

Nach 3 Bogen Praefatio und 40 Seiten folgen (siehe oben I) S. 313—328 mehrst. Gesänge von *Ant. Boësset* über die 12 Modi. Darauf folgen Abbildungen von Instrumenten und Beschreibung ihrer Behandlung.

Die folgenden 2 Tractate (Nr. 3 und 4) handeln nicht über Musik.

Die Harmonie universelle von 1636 erschien noch in mehreren gekürzten Auflagen mit verändertem Titel und zwar

1648. Harmonicorvm | Libri XII | In Qvibvs Agitvr | De Sonorvm Natvra, | Cavsis, Et Effectibvs: De Consonantiis, | Diſſonantiis, Rationibus, Generibus, Modis, Cantibus, Com- | poſitione, orbiſque totius Harmonicis Inſtrumentis. | Authore F. M. Mersenno Minimo. Ad Illuſtr. V. Henricvm Lvdovicvm Habertvm | De Montmvr, | Laudate eum . . . | Omnis spiritus . . . Psalm 150. | Editio Avcta. | Vignette. ‖ Lvtetiae Parisiorvm, | Sumptibus Gvillelmi Bavdry, . . . | M.DC.XLVIII. | . . . |

1 vol. in gr. Fol. 2 Bücher in 1 vol. 8 Vorbll. mit der Dedic. an *Habert*, ohne Datum; die Praefatio mit Berechnungen, dann Seite 1—184: Liber novus Praelusorius (S. 1—4 fehlt in einem 2. Exemplare der Kgl. Bibl. zu Berlin.)

Neue Zählung: 1—168 enthält die Bücher über die Instrumente mit den Abbildungen, wie in der Ausgabe 1636, Teil 2, nach Seite 442, betitelt „Traité des Instruments.“ Die Abbildungen sind dieselben, doch der Text ist zusammengezogen und anders geordnet. Die Musikbeispiele sind dieselben.

Exemplare: B. Berlin, Göttingen, Gotha, Hamburg, Hannover, Prag, Kopenhagen, brit. Museum, Bibl. naz. zu Florenz, Univ.-B. Upsala, Univ.-B. in Lund (Schweden). Kgl. Bibl. Dresden.

Ein genauer Abdruck der Ausgabe von 1648 und zwar Seite auf Seite erschien

1652. Harmonicorvm | Libri XII. | In Qvibvs Agitvr | De Sonorvm Natvra, | Cavsis, Et Effectibvs: De Consonantiis, | Diſſonantiis, Rationibus, Generibus, Modis, Cantibus, Com- | poſitione, orbiſque

totius Harmonicis Inftrumentis. | Authore F. M. MERSENNO Minimo. | Editio Nova, Aveta, Et Correcta. | Wappen || Parisiis, Sumptibus Thomae Jolly . . . | M.DC.LII. |

1 vol. in gr. Fol., 8 Bll. 184 Seit. Flogt „Liber Novvs Praelvsorivs.“ Seite 1—4, als Abschluss zum ersten Buch, dann abermals neue Zählung 1—168: F. Marini | Mersenni | Harmonicorvm | Instrvmentorvm. | Liber Primus. | Darunter beginnt der Text. Das Werk ist dedic. an Henrico Ludovico de Montmor. Equiti (scil. Habert). In einer 2. Zuschrift an denselben Henr. Ludov. Habert Mommoro ist F. M. Mersennus Ord. S. Francisci à Paula unterzeichnet. Dann folgt die Praefatio ad eundem.

Exemplare: B. Berlin, brit. Museum (der Katalog nennt 1655 als Jahreszahl, sic?).

Mitteilungen.

* In Schlie's beschreibendem Verzeichnisse der Werke älterer Meister der Grofsherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin (1882 S. 1) kam ich unter dem namhaften kaiserlichen Maler Hans von Aachen (Ach)*) auf die Nachricht, dass dieser im Jahre 1596 eine hinterlassene Tochter des berühmten bayerischen Hofkapellmeisters Orlando di Lasso zur Frau genommen habe. Wie dieselbe hiefs, vermochte ich leider nicht zu ermitteln, auch giebt der angezogene Katalog keine Quelle an.

Blasewitz-Dresden. Theodor Distel.

* *Byrd, William*, Pastoral for five voices, edited by W. Barcl. Squire. Part. London, Stanley Lucas, Weber & Co. 8 Seiten mit Klavier-Auszug. Text: Though Amarillis daunce in greene. Der Satz beginnt mit einer hübsch erfundenen Melodie, aber mit steifer harmonischer Begleitung. Nach einmaliger Wiederholung kehrt sie nicht mehr wieder und verläuft der Satz in wenig abwechselnder Weise mehr harmonisch als kontrapunktisch.

* London besitzt drei bedeutende Musikbibliotheken, das british Museum, die Bibliothek der Royale College of Music und die im Buckingham Palast. Letztere ist schwer zugänglich; von der Sammlung der R. Coll. of Music ist der Katalog gedruckt. Unser ganz besonders Interesse erregt das british Museum, welches neben Skulpturen und historischen Sammlungen auch die Bibliothek umfasst. Das Gebäude ist von monumentalem Bau und mächtigem Umfange. Ähnlich wie das alte Museum in Berlin ist die Vorderseite mit einer imposanten Säulenhalle geschmückt. Durchschreitet man die Vorhalle, so gelangt man in den Leseraum. Eine Rotunde von überraschendem Umfange und mit Oberlicht. In der Mitte sitzen die Beamten, rings herum, in Hufeisenform, ziehen sich die Schränke in doppelten Reihen, welche die Kataloge umfassen. Die Decke derselben dient zum Schreib-

*) Über ihn und seine Schüler vergl. meinen Artikel i. d. Kunstchronik Jhrg. XXI, Nr. 8, Sp. 137.

pulte, um Auszüge aus denselben zu machen und der Bestellzettel muss so eingerichtet sein, dass der Beamte nicht mehr nötig hat den Katalog nachzuschlagen. Eine grofse Anzahl junger Leute besorgen die Bücher und binnen wenigen Minuten kann man zu jeder Zeit in den Besitz des gewünschten Buches gelangen. Die Sauberkeit und Ordnung in allen Räumlichkeiten und die überall ins Auge fallenden vortrefflichen Einrichtungen sind geradezu überraschend und die Freundlichkeit und Gefälligkeit der Beamten, vom obersten bis zum untersten Diener, ist für einen Norddeutschen geradezu verblüffend. Man muss den Engländer in seinem Lande kennen lernen, um ihn schätzen zu lernen. — Von den Katalogsschränken aus ziehen sich nun strahlenförmig die Tische für die Besucher des Leseraumes hin. Es können über 400 Personen bequem Platz finden. Nicht deutsche Bretterstühle dienen hier zum Sitzen (wie in Berlin) sondern bequeme gepolsterte Rollsessel. Jeder Platz hat seine Schreibutensilien und sein Lesepult zum Aufklappen. Das Tintenfass steht etwas zu entfernt und der Gebrauch ist unbequem und zeitraubend. Die Abendbeleuchtung geschieht durch elektrisches Licht, lässt aber viel zu wünschen übrig. Licht ist überhaupt in London ein schwacher Punkt, weder die Sonne, noch die Lampen thun ihre Schuldigkeit und man muss oft sogar in der Mittagsstunde die Arbeit unterbrechen, da eine fast nächtliche Finsternis zeitweise eintritt. Die vielen Millionen in Thätigkeit sich befindenden Kamine verderben dem Londoner Luft und Licht. Der Musikkatalog der Bibliothek des british Museum ist der denkbar vollkommenste und kommt keinem gleich, selbst unsern besten gedruckten nicht. Der Katalog der Druckwerke umfasst 304 Bände in grofs Folio von je 200 bis 210 Seiten, derjenige der Manuskripte nur 1 Band. Beide Kataloge sind durchweg je auf ein Alphabet geordnet (eine ganz vortreffliche Einrichtung). Der staunenswerte Umfang der Kataloge rührt nicht allein von der Reichhaltigkeit der Bibliothek her, sondern ganz besonders durch die vielen Nachweise. Jedes Lied, jede Chanson, Arie, Oper, Oratorium, Cantate und was es sonst noch für Gesangsformen giebt, stehen nicht nur unter dem Autornamen, sondern auch unter dem Anfangsworte des Titels und des Textes. Jedes Lied in Sammlungen, überhaupt jeder Satz in Sammelwerken ist unter einem Stichworte besonders eingetragen. Für den Historiker ein Hilfsmittel, wie es bisher noch kein Katalog aufweist. Diesem kommt noch ein 3. Katalog zu Hilfe, der die Dichter alphabetisch nebst ihren Gedichten, die je komponiert sind, aufzählt. Wir haben bisher keinen Begriff davon gehabt, wie schreib- und drucklustig der Engländer von jeher gewesen ist. Von beliebten englischen Gesängen und Klavierstücken besitzt die Bibliothek oft gegen 50 verschiedene Ausgaben. Ältere Werke sind in zahllosen Neuausgaben verbreitet. Da jedes englische Druckwerk in einem Pflichtexemplare der Bibliothek eingeliefert werden muss, so sind die Werke neuerer Komponisten fast komplet vorrätig. Jedes Werk ist mit gleicher Sorgfalt katalogisiert. Für den Bibliographen ist aber das Fehlen des Druckers oder Verlegers ein empfindlicher Mangel und demselben durch eigene Anschauung nachzuhelfen, ist bei der Masse des Materials ein ganz unausführbares Beginnen. Auch sind bei den vollständig vorhandenen Stimmausgaben älterer Werke die Anzahl der Stimmbücher nicht angegeben und nur bei inkompletten Werken ist das Vorhandene genau bezeichnet. Ein Mangel, den zwar nur der Bibliographe empfindet und nicht derjenige, der die Werke studieren will. Was nun die Reichhaltigkeit der Bibliothek betrifft, so stehen die englischen Komponisten aller Zeiten oben an, dann werden etwa die Franzosen und Italiener sich anschliefsen. Am schwächsten —

im Verhältnis — ist der Deutsche vertreten, obgleich sich auch hier Raritäten ersten Ranges befinden. Die Werke selbst sind auf das beste erhalten und befinden sich in prachtvollen Einbänden. Manche Drucke alter Zeit sehen wie neue aus, so wohl erhalten sind sie. Für den Engländer wäre es ein Leichtes sich das beste biographische und bibliographische Lexikon herzustellen, sowie eine umfassende Geschichte der Entwickelung der englischen Musik zu schreiben, doch die immerhin mühsame und wenig pekuniär lohnende Arbeit scheint den Engländer so abzustofsen, dass er sich lieber begnügt das schon hundertmal Wiederholte lieber zum hundert und einsten Male zu wiederholen. Zum Schlusse noch einige Worte über Londoner Konzertsäle und Aufführungen. Der Bachverein tagt in der St. James's Hall, ein Saal der der Berliner Singakademie am nächsten kommt. Es klingt vorzüglich darin und die schöne Orgel ist Oratorien-Aufführungen sehr günstig. Die Aufführung des Bachvereins war musterhaft; Chor, Orchester und Solisten waren gleich vortrefflich. Ein so vorzügliches Zusammenstimmen, d. h. die Reinheit der Intonation, besonders der Bläser, ist eine seltene Erscheinung. In der St. Albert's Hall wurde der Paulus gegeben. Der Saal, vielmehr die Rotunde, ist von überraschend grofsartiger Wirkung, man glaubt beim Eintritte einen altrömischen Circus zu sehen. Die mächtige Orgel thront über Chor und Orchester wie die Beherrscherin aller Instrumente. Der Chor (des Chorvereins) würde schon einen gewöhnlichen Konzertsaal füllen; das Orchester war gut besetzt und doch die Wirkung eine schlechte. Die St. Albert's Hall leidet an dem Fehler, dass die gut bezahlten Plätze die schlechtesten und die billigen, hoch oben, die besten sind. Der Chor erdrückt das Orchester und man hörte nur einzelne unangenehme Stöfse der Blechblasinstrumente. Oboe und Clarinette klingen im Solo wie verschleiert. Am meisten ärgert sich aber der Deutsche über das Londoner Publikum. Schon im Bachvereine entsetzte man sich über das rauschende Klatschen nach jedem Satze einer zur Aufführung gelangenden Messe eines jungen Komponisten, doch konnte man es den Freunden des Komponisten zuschreiben. Beim Paulus wiederholte sich aber dieser Missbrauch und selbst nach einem Chorale erbrauste das Haus vom Beifallklatschen. Hielt nun gar ein Solosänger einen hohen Ton etwas länger wie gewöhnlich aus, so war des Klatschens kein Ende, bis der Sänger seine Arie wiederholte. Haben die Kritiker der grofsen englischen Zeitungen so wenig Einfluss auf ihr Publikum, dass sie ihnen das Ungehörige solcher Störungen nicht eindringlich vorhalten, so muss man wirklich annehmen, dass sie selbst es nicht empfinden und dieser Barbarei ruhig zusehen.

* Das nächste Heft der Monatshefte wird eine Doppelnummer und deren Ausgabe daher etwas später erfolgen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5. 6.

Fundamentum Authore Johanne Buchnero.

(Von **Wilibald Nagel.**)

Unter der Bezeichnung S. Mscr. 284 findet sich auf der Zürcher Stadtbibliothek ein Band, welcher folgende Manuscripte enthält:

1. *Joh. Guil. Stuckii* Fragmenta et Schedae disiectae de Re Musica Veterum.*)

---

*) Über Joh. Wilh. Stucki (Stuckius) berichten: Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, welche bishero u. s. w. Leipzig und Halle, Verlegt's Joh. Heinr. Zedler 1744, und ferner: Allg. Helvet. Eydgen. Lexikon von Hans Jakob Leu (XVI. Teil), Zürich, Hans Ulrich Denzler 1760. Joh. Wilh. Stucki, ein berühmter theologischer und philologischer Schriftsteller, wurde am 21. Mai 1542 in (!) dem Kloster Tossen bei Zürich geboren. Er kam als Kind nach Basel zu seiner Schwester, genoss dort den ersten Unterricht und ging dann nach Zürich und später nach Lausanne. Nach dem Jahre 1557 wante er sich nach Strafsburg, wo er bei Hotomannus, (Franz Hofmann) dem berühmten Juristen, Commentator Cicero's und Satiriker (gegen Sixtus V.), studierte. Später ging Stucki nach Paris und fand dort in dem als Staatsmann zu hohen Ehren gelangten Philippe de Mornay, Seigneur du Plessis-Marly, einen Beschützer, der später, wie auch Hotomannus, als Opfer der grauenvollen Bartholomäusnacht, Frankreich verlassen musste. Nachdem Stucki eine Zeit lang in Tübingen auf der hohen Schule studiert hatte, kehrte er nach Paris zurück. Im Jahre 1561 begleitete er als Dolmetsch und Sekretär den Petrus Martyr zu dem in Poissy, dem Geburtsort Ludwigs des Heiligen, stattfindenden Religionsgespräche, welches Katharina von Medici veranlasst hatte. Stucki kehrte aber nicht mehr nach Paris zurück, sondern übernahm die

2. Fundamentum, sive ratio vera, quae docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad iustas diversarum vocum symphonias. Authore *Johanne Buchnero.*

3. Fundamentum (etc. wie unter 2).

4. Fundament und grüntliche anzeigung die do lertt ein jedes chorgesang zu rechter simphony bringen in allerley stimmen, durch *Johannem Buchner.*

Ehe ich mich zu dem Inhalte der hier in Betracht kommenden Manuskripte, der Art ihrer Entstehung, der von *C. Paesler* in seiner Ausgabe des Fundamentbuches von *Hans von Constanz* (Vierteljahrsschrift f. M. 1889, pag. 1 ff.) behaupteten Identität von *Hans von Constanz* mit *Johannes Buchner* wende, bringe ich die Abhandlung selbst unter Weglassung des von Paesler bereits gebotenen zum Abdruck. Es sei von vornherein bemerkt, dass im folgenden unter *MA* das oben unter 2), unter *MB* das unter 3), unter *MC* das unter 4) angegebene Manuskript zu verstehen ist.

Nihil effeceris plane sine cognitione valoris notarum et commoda applicatione. Proinde in primis cura, quid quaeque valeat nota, quo digito tangendae sint claves liquido cognoscas, quae tibi aliunde non

---

Stelle als Hofmeister der Söhne eines vornehmen Herrn. Später ging er in seine Heimatstadt zurück, blieb aber nicht lange dort, sondern reiste nach Italien, besuchte die Universität in Padua, ging darauf für länger als ein Jahr nach Venedig und liefs sich daselbst von einem gelehrten Rabbi im Syrischen und Chaldäischen unterweisen. 1568 wante er sich wieder nach Zürich, woselbst ihm die Stelle des alten Joh. Jak. Ammann, Professors der Logik, übertragen wurde. 1571 wurde er zum Professor der Theologie und zum Chorherrn des Stiftes zum grofsen Münster erwählt. Stucki blieb nun bis zu seinem Tode in Zürich; nur einmal noch unterbrach er diesen Aufenthalt: auf Verlangen des Rates der Stadt Bern wurde er nämlich im Jahre 1587 von Zürich dorthin abgeordnet, um dem Gespräche über die Lehren des streitbaren Samuel Huber, des bekannten Verteidigers Luthers, beizuwohnen. Am 3. September 1607 ist Stucki gestorben. Er hat eine grofse Reihe von Schriften hinterlassen, die in Reden und Abhandlungen historischen und theologischen Inhalts bestehen. Die genannte Abhandlung de Re Musica Veterum fehlte bis jetzt im Hauptverzeichnisse seiner Werke auf der Z. St. B., im Handschriftenkatalog ist sie enthalten. Ich habe bisher vergeblich privatim auf die umfangreiche, in lateinischer, griechischer und hebräischer Sprache abgefasste Abhandlung aufmerksam gemacht. Vielleicht hat diese Veröffentlichung nunmehr den Erfolg, dass sich ein mit den nötigen sprachlichen Kenntnissen ausgerüsteter Gelehrter daran macht, den Inhalt der gegen 200 Blätter umfassenden Schrift bekannt zu geben.

hinc petenda erunt. Deinde in promptu habeas vide concordantias, quarum sunt novem, quae possunt referri ad duo genera perfectarum et imperfectarum, quarum usum iustum certae regulae tradunt.

Concordantiae perfectae.	Unisonus	ut	f f
	Quinta		f $\bar{c}$
	Octava		f $\bar{f}$
	Duodecima		f $\overline{cc}$
	Quindecima		f $\overline{ff}$
Concordantiae imperfectae	Tertia	ut	f a
	Sexta		f $\bar{d}$
	Decima		f $\bar{a}$
	Tredecima		f $\overline{dd}$

Regula usus perfectarum concordantiarum.

Nulla ex concordantiis perfectis ascendendo et descendendo sine interventu alterius bis sumi debet.

Regula imperfectarum. Concordantiae imperfectae continuari possunt usque ad denarium numerum, sed tamen multum affert iucunditatis crebra permutatio.

His cognitis, tria diligenter discenda veniunt, tactus, fracturae et finalia, de quibus ordine. Sed quia auditur nonnunquam choralis cantus in tenore, nonnunquam in bassum transfertur, interdum in discantum: triplex surgit ratio, quarum una quaeque suos habet tactus. Voco autem tactum, quod alioquin intervallum dicitur; id est distantiam duarum inter se proximarum notarum.

Nunc tradam tabulas tactuum, fracturarum et finalium, in discanto si procedat choralis, praemissis quibusdam communioribusque regulis.

Regula 1. Si concurrunt tenor ac discantus, aut distant in tertia, octava, decima ut quindecima concordantia, sumi possunt in basso eadem cum tenore ut tertia infra tenorem.

Ut	f f	f ut D.
	f a	
	f $\bar{f}$	
	f $\bar{a}$	
	f $\overline{ff}$	

Regula 2. Si cantus et tenor distant in quinta ut duodecima, in basso sumatur eadem cum tenore, ut tertia supra tenorem.

Ut	f $\bar{c}$	f ut a.
	f $\overline{cc}$	

Regula 3. Si distant inter se discantus et tenor in sexta ut in tredecima, in basso sumatur eadem cum discanto ut tertia infra.

Ut { d b / d b } b ut g.

Regula 4. Si contingeret, tenorem et discantum distare in quarta (quod utique raro accidit), sumatur in basso tertia infra tenorem.

Ut : f b | D.

Regula 5. In primis curandum est, ut in initio choralis a tenore distet discantus ut in quinta, octava ut (vel) in duodecima: et si ascendat tenor, idem fiat in discanto.

Regula 6. Valde usitatum est et auditu iucundum, si tenor descendat discantus surgat in altum et vicissim.

Sequuntur tabulae tactuum procedente chorali in discanto per breves notas ascendendo.

Tabula I.

ad secund. ad tert. ad quart. ad quint.

In tertia.

vel

vel

Gradatim.

In quinta.

In sexta.

In octava.

In decima.

vel

Digitized by Google

Sequuntur tabulae tactuum procedente chorali in discanto per breves notas descendendo.

Tabula II.

In tertia.

vel

1)

In quinta.

vel

vel

3 3 3 3 3 3 3 3

1)

In sexta.



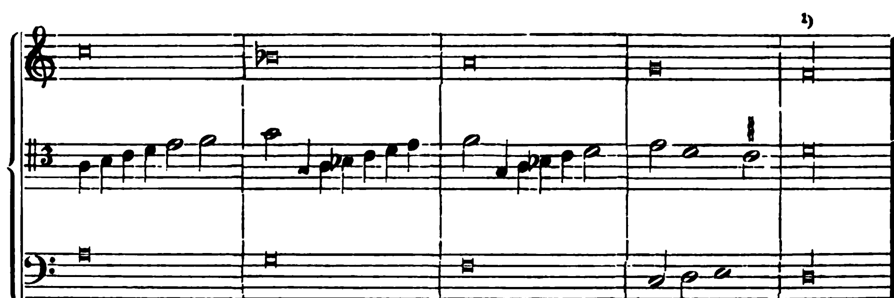


In octava.









1) Die den Longae der Diskantstimme entsprechenden Buchstaben werden bald mit bald ohne Punkt geschrieben; also sowohl d wie ḋ, resp. D und Ḋ unter der Schluss-Longa.



Hos tactus diligenter vide memoriae infixeris, ut si ut descensus ut ascensus notarum postulet, in promptu quemque habeas cum suis adiectis vocibus. Nam singulos tactus per singulas ducere claves potes. Ac ne quid desit discenti, tradendae deinceps erunt tabulae notarum minimarum eodem ordine, quo superiores ob oculos positas esse videmus.

Sequuntur tabulae tactuum procedente chorali in discanto per minimas notas ascendendo.

Tabula III.*)

Tabula IV. Descensionis tabula.*)

---

*) Abgedruckt bei Paesler: Fundamentbuch. Anhang z. 2. Abschnitt: Tabula Discantus in ascensu (a) Tabula Discantus in descensu (b).

Sequuntur finalia.

Tabula V.

In tertia.

In quinta.

1)

[1]) Im Orig. stehen 4 semiminimae.

In sexta.




In octava.




In decima.



Sequuntur redeuntes voces iuxta seriem notarum.

Tabula VI.*)

Tabula VII. Tabula tactuum chorale procedenti in basso ascendendo.**)

Tabula VIII. Tabula tactuum choralis procedentis in basso descendendo.***)

Sequuntur finalia. Tabula IX.†)

In tertia. In quinta.

B A S S

fehlt.

3a infra Tenorem. 3a supra Tenorem.

*) Abgedruckt bei Paesler. Anhang c.

**) Paesler Anhang g siehe unten.

***) Paesler Anhang h siehe unten.

†) Vergl. unten die Bemerkungen zu den Zusätzen zu Paesler's Tafeln g) und h).

In sexta.

In octava.

U S U T T E

3a infra Discantum.

3a infra Tenorem.

In decima.

N O R (?)

3a infra Tenorem.

Haec finalia commode per omnes claves duxeris in sua distantia. Sequuntur voces redeuntes iuxta notarum seriem.

Tabula X.*)

Fundamentum cantus choralis procedentis in tenore. Eadem erit huius sequentis tabulae ratio quae fuit superiorum, nisi quod descensus ut ascensus in eadem distantia cum discanto crebrior sit variatio. Ut si ascensus ut descensus ad secundam fiat in tertia cum discanto, alio atque alio modo fieri videmus, cuius rei exemplum in primo habes limite.

Tabula XI. Tabula tactuum choralis in tenore incedentis ascendendo.**)

Tabula XII. Tabula descensionis.***)

Tabula XIII.

Tabula clausularum.

Ascendendo.

In tertia.



In quinta.



*) Abgedruckt bei Paesler Anhang f.

**) Paesler Anhang d.

***) Paesler Anhang e.

In sexta.





In octava.





In septima.



Tabula XIV. Tabula clausularum.

In tertia. Descendendo.



In quinta.

In sexta.

In octava.

In decima.

Sequuntur finalia.

Tabula XV.

In tertia. In quinta.



In sexta.



In octava.



Sequuntur redeuntes voces iuxta notarum seriem.

Tabula XVI.*)

Sequitur fugandi ratio.**)

*) Abgedruckt bei Paesler Anhang i.

**) Paesler Anhang k.

Vorstehende Abhandlung findet sich in zwei Exemplaren auf der Züricher Stadtbibliothek. *MA* enthält 38 gezählte Folioblätter, *MB* 32 ebensolche. Von *MC* ist nur die Übersetzung des Textes vorhanden, eine dritte Niederschrift der Tafeln und der Beispiele fehlt. *MA* und *MB* stimmen im wesentlichen überein; der theoretische Teil ist in beiden der gleiche, ganz unbedeutende Abweichungen abgerechnet, welche aber an dem Inhalt an sich nichts ändern. Auch ist die Art der Abkürzungen in den beiden Handschriften nicht die gleiche. Auf diese Dinge, welche ja für den Gegenstand selbst ohne Bedeutung sind, glaube ich mich hier nicht einlassen zu sollen. — Die Schrift ist in allen Manuskripten sauber und deutlich, doch war eine Vergleichung der Exemplare an manchen Stellen höchst erwünscht, da hie und da durch ungeschicktes Zusammenkleben der Blätter oder durch sehr enge Schrift die Entzifferung auf Schwierigkeiten stiefs. Die Blätter von *MB* sind ganz willkürlich in den Band eingeheftet; nachdem sie jetzt numeriert worden sind, reihen sie sich folgendermafsen auf: 20—31, 9—19, 1, 8, 32, 2—7. *MC* besteht aus einem Folioblatt, welches zwischen die Blätter 32 und 2 von *MB* hineingeklebt ist, einem darauf folgenden Blattabschnitt, auf welchem die Regeln zum Abschluss gebracht werden; aufser diesem gleichfalls eingeklebten Abschnitt sind noch zwei solche vorhanden, welche die weitere Übersetzung des kurzen Textes bieten. Der erste derselben ist eingeklebt vor dem ersten Blatte des deutschen Textes, der letzte lose in den Band eingelegt. Zwischen Blatt 38 von *MA* und Blatt 20 von *MB* befinden sich 4 kleinere Quartblätter mit Noten in Orgeltabulatur; numeriert sind sie mit 3, 8, 4, 7. Auf Blatt 3 unten steht: Parce Domine, auf Blatt 8: Aliud argentum et aureum non est mihi. Jo. Buchner; auf Blatt 4 unten: Sequitur laudate dominum onmes gentes.

Die Abhandlung ist bis jetzt die älteste bekannte Anweisung, „ein jedes chorgesang“ (wie der deutsche Titel lautet) „zu rechter simphony (zu) bringen in allerley stimmen,“ das älteste Lehrbuch der Kunst des Fundamentums, der Übertragung von Gesängen auf die Orgel. Sie hat nicht allein darum für die Musikwissenschaft Wert, lebhaftes Interesse erregt sie namentlich dadurch, dass sie für das dritte Kapitel des von C. Paesler in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft herausgegebene „Fundamentbuch“ des Magister Hans von Konstanz die von diesem oft wörtlich benutzte Quelle ist, Interesse endlich auch noch dadurch, dass ihr eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Orgelkompositionen folgt, welche als „Beispiele“

zu den voraufgegangenen theoretischen Auseinandersetzungen und Tafeln betrachtet werden sollen. Dass dieselben hier nicht gleichzeitig mit dieser Schrift erscheinen, bedingte eine Reihe von Gründen. Ich werde die Orgelstücke Buchner's, welche in höchst erwünschter Weise unsere Kenntnis von der Kunst des Meisters vervollständigen, demnächst folgen lassen. —

Gewinnen wir durch die vorliegende lateinische Abhandlung neues Material zur Frage nach der von Paesler behaupteten Identität des M. Hans und des Joh. Buchner? Diese Frage möchte ich zunächst zu behandeln und zu beantworten versuchen.

Schon Herr Julius Richter hat sich in M. f. M. 1889, 141 und 191 mit schwerwiegenden Bedenken gegen dieselbe erklärt. Auf diese Einwendungen Richter's muss ich des Zusammenhangs wegen hier näher eingehen. Richter hat mit Recht hervorgehoben, dass sich Paesler, indem er die Stellen, in welchen das Baseler Fundamentbuch sich auf Buchner beruft oder in der dritten Person von ihm spricht, als nicht von M. Hans, sondern von einem Interpolator geschrieben ansah, in erhebliche Schwierigkeiten verwickelte, die er nicht zu lösen vermochte. Der Interpolator, der ein gebildeter Mann gewesen sein muss — denn das Latein, das er schreibt, ist nicht schlechter als das des *M. Hans*, und ferner muss er als Verfasser dieser Einschiebsel den Stoff beherrscht haben — kann nun doch sicherlich nicht, da er ja die Arbeit nicht einfach kopierte, sondern selbständig daran mitarbeitete, absichtlich unterlassen haben, diese Zuthaten als nicht von *M. Hans*, sondern von einem Fremden herrührend zu bezeichnen, denn dann hätte er in der That, da durch nichts angedeutet wird, dass an den betreffenden drei Stellen ein Fremder, nicht mehr *M. Hans* spricht, dreimal den Unsinn niedergeschrieben: ich mache das, wie ich, die anerkannte Autorität, das mache. Ferner aber durfte der Mann, welchem von dem berühmten *Amerbach* oder dem „weit berühmten" *Magister Hans* nicht als einem Dutzendkopisten, sondern als einem durchaus berufenen die verantwortungsvolle Arbeit, ein wichtiges Werk zu kopieren, übertragen war, doch unmöglich wagen, beliebige eigene Zuthaten zu seiner Vorlage hinzuzufügen, da er doch, wenn auch nicht mehr von M. Hans, so doch möglicherweise von *Amerbach* hätte kontrolliert werden können. Abgesehen davon laufen ja aber auch die beiden Namen *M. H.* und *Joh. Buchner* zeitlich in andern Werken neben einander her. Paesler hält den Namen *M. H.* für den berühmtern, dem *Buchner* dann erst, gewissermaßen als Ehrentitel, von den Kon-

stanzern gegebenen, als er sich in weitem Umkreise bekannt gemacht habe. Es wäre nun ein für die Identität sprechender Umstand auch dann noch nicht gefunden, wenn man wirklich die Zeitgrenze zu fixieren vermöchte, an welcher *Joh. Buchner* mit komponieren aufhört, und *Mag. Hans* damit anfängt. So lange nicht klar und deutlich aufgefunden wird, dass man den berühmten in Konstanz ansässigen *Joh. Buchner* mit dem Ehrennamen *Magister Hans* gewissermafsen von „Amts wegen" benannte, so lange wird man nicht sagen dürfen, dass die beiden Namen eine und dieselbe Person bedeuten.

Dies liefs sich vor Auffindung der Züricher Handschriften gegen die angenommene Identität sagen. Diese sprechen nun sämtlich von *Joh. Buchner* als dem ausschliefslichen Verfasser. Sie sind zweifellos älter als das Basler Manuskript, resp. dessen drittes Kapitel. Wären sie es nicht und wäre die Baseler Handschrift ihre Vorlage, so könnte sich nicht in ihnen eine gröfsere Anzahl von Tafeln vorfinden; ferner hätte es doch kaum einen auch nur geringen praktischen Zweck, aus einer nicht allzu umfangreichen Schrift ein einziges Kapitel und dies noch dazu so, dass der Inhalt, der Zusammenhang Schaden litte, zu excerpieren; schliefslich ist nicht anzunehmen, dass ein zweiter dies Excerpt kopierte und ein dritter gar noch an eine Übersetzung der lückenhaften Arbeit ginge. Die Züricher Manuskripte sind also die älteren, und ihr Verfasser ist laut den drei Titeln *Joh. Buchner*. Das beweist nun noch nicht, dass der Komponist das als der unbekanntere *Joh. Buchner* geschriebene Werkchen als der berühmtere *M. Hans* nicht umgearbeitet haben könnte. Er kann ja selbst die Mangelhaftigkeit seiner Arbeit erkannt haben und selbst an die Verbreiterung und Vertiefung des Themas in dem im Eingange der Züricher Handschriften angedeuteten Sinne gegangen sein. Aber um zu beweisen, dass nun auch wirklich *Joh. Buchner* der Verfasser des Baseler Manuskriptes ist, müssen wir zweierlei besitzen: einmal die anerkannte Handschrift Buchner's und zweitens das Originalmanuskript des Baseler Fundamentbuches. Stimmen beide Handschriften überein, so ist wohl die Frage nach der Identität mit ja beantwortet. Ich führe dies alles nur an, um zu zeigen, wie viele wohl ungelöst bleibende Fragen hier auftauchen. Wie wir die Sache auch anfassen mögen, immer kommen wir wieder auf zwei Personen hinaus. Die Gegner Paesler's haben den Vorzug, positive Gründe für das Vorhandensein zweier ziemlich gleichzeitig lebender Berufsgenossen *M. Hans* und *Joh. Buchner* anführen zu können, während Paesler — eine Thatsache, welche dem hohen Wert seiner

Arbeit selbstverständlich nicht Eintracht thut, — die Identität der Träger beider Namen auf einer Hypothese basiert, welche mir, je länger ich mich mit der Frage beschäftige, den Eindruck einer vorgefassten, nicht auf Grund des Studiums des Buches gewonnenen Meinung macht.

Noch einmal muss ich auf die Stellen zurückkommen, für deren Abfassung Paesler einen Interpolator annimmt. Paesler ist dort stutzig geworden, weil von Joh. Buchner gesprochen, also die dritte Person gebraucht wird. Diese dritte Person hat durchaus nichts Auffälliges, sie findet sich auch in den Zürcher Manuskripten, welche doch unzweifelhaft nach einer Vorlage eines einzigen Verfassers geschrieben sind, wenn nicht, was an der Sache nichts ändert, *MA* selbst Vorlage für *MB* gewesen ist.*) Auch hier findet die Überleitung vom theoretischen zum praktischen Teil ähnlich wie in dem Basler Manuskript statt: sequuntur exempla varia ab eodem Buchnero composita. — Ferner sind nun die Stücke in *MA* und in *MB* bis auf eine gewisse kleine Anzahl, die in letzterem Manuskripte fehlt, die gleichen; das Basler Manuskript giebt in seinem praktischen Teile ganz andere Kompositionen, welche ihr Verfasser, *J. Buchner*, ursprünglich wohl selbständig herauszugeben gedacht hatte. Wünschte nun Amerbach von dem, wie Paesler meint, mit *M. H.* identischen *Buchner* eine Abschrift von dessen „Fundamentbuch," aus welchem Grunde hätte Buchner die ursprünglich auf den (jetzigen dritten) Teil der Schrift folgenden Kompositionen eruieren und durch neue, doch nicht unmittelbar mit dem behandelten Thema zusammenhängende Kompositionen ersetzen sollen, da es doch Amerbach ganz gewiss darauf ankommen musste, das Werk in seiner Originalgestalt zu besitzen? Was das Eruieren der in den Züricher Handschriften als exempla bezeichneten Orgelsätze anbelangt, so wende man nicht ein: dies rühre nicht von Buchner her, die Abschrift sei überhaupt erst nach dem Tode des Autors gemacht worden. Wohl wird uns durch die Jahreszahl 1551, welche von Amerbach's Hand auf das Basler Manuskript gesetzt worden ist, und durch die Bezeichnung des Buches als eines von *M. H.* seinen Kindern hinterlassenen die Möglichkeit gegeben, ungefähr die Zeit vom Ableben des *M. H.* zu bestimmen, wir

*) Nachdem ich die Orgelstücke nunmehr gleichfalls sämtlich übertragen und mich ganz in die Schrift M A „eingelebt" habe, bin ich zu dem Resultat gekommen, dass wir in dieser Handschrift thatsächlich das Original Buchner's besitzen. Ich werde jedoch noch weitere Nachforschungen in der Sache anstellen und darauf bei Herausgabe der Orgelstücke zu sprechen kommen.

erhalten aber dadurch kein Moment, das uns zwingen könnte, die Abfassungszeit der Abschrift später als den Tod des Mannes anzusetzen.

Aus der Futurform im Satze: quae (cognitio valoris notarum et commoda applicatio) tibi aliunde non hinc petenda erunt darf man selbstverständlich nicht etwa auf die Absicht Buchner's, selbst ein in diesem Sinne sein „Fundament" ergänzendes Werk zu schreiben, schliefsen; noch weniger kann man darin eine Art von Vertröstung an den Leser erkennen wollen: er werde das schon einmal erfahren, wenn der Autor B. selbst sich einmal darüber geäufsert habe. Trotzdem ist es nicht unmöglich, dass Buchner selbst, wenn auch vielleicht erst nach einer Reihe von Jahren daran gedacht hat, die Arbeit in der angegebenen Weise weiterzuführen. Was ihn an der Ausführung dieses Planes gehindert haben könne, entzieht sich natürlich unserer Kenntnis; ebensowenig sind wir im stande zu entscheiden, ob *M. H.* für die Ergänzung der Arbeit autorisiert war oder nicht. Dass das Baseler Manuskript eine Erweiterung der Züricherischen ist, liegt klar auf der Hand. Das Wort „Fundamentum" bedeutet nach dem deutschen Titel: „ein jedes chorgesang zu rechter simphony bringen in allerley stimmen." Zu diesem Titel passt der Inhalt der Baseler Handschrift nicht, das Wort „Fundamentum" findet sich in ihr erst dort, wo es thatsächlich hingehört, nämlich in der Überschrift des dritten Kapitels, für welches *M. H.* die Arbeit Buchner's oft ganz wörtlich benutzt. Sodann erkennen wir leicht, dass dasjenige, was Buchner von dem Schüler zu wissen verlangt, ehe er sich an die Kunst des Fundamentierens mache: „erstlich so würstu hir nichts aufsrichten, du wüssest den zuvor, was ein jedes Ton giltt, und sige dir dan zuvor die rechte application bekannt, darumb lug vest, das du fast woll wüssest, was ein jede notte geltt, darnach mit welchem finger du sy schlahen sollest, welches du anderswo und nicht hie lernen kannst," wir erkennen leicht, dass das, was hier als notwendige Voraussetzung betont wird, den Inhalt von Capp. I und II der Baseler Handschrift ausmacht.

Auffällig ist der Umstand, dass *M. H.* den Buchner nicht ausdrücklich als Quelle für das dritte Kapitel seiner Schrift nennt; er giebt ihn zwar als Verfasser der Tafeln an, die er jedoch nicht vollständig mitteilt; aber zu sagen, wieviel er wörtlich aus der Vorlage genommen, dass er die ganze Anordnung, den Lehrgang seiner Schrift Buchner verdanke, unterlässt er. Wie ist diese auffallende Thatsache zu erklären? Wollte jemand sagen: „wenn nicht einmal Amerbach bei all

seinen weitgehenden Verbindungen die ältere Abhandlung kannte, diese also wohl nur einen ganz kleinen und örtlich beschränkten Leserkreis (so weit hier von einem solchen die Rede sein kann) gehabt haben kann, so mag es bei einem vielleicht ehrgeizigen Manne, der M. Hans ja immerhin gewesen sein kann, nicht auffallen, dass er den Namen der, wie er meinte, unbekannten Quelle verschwieg, um den eignen Ruhm nicht zu schmälern," so müsste man erwidern: das nicht einmal kann man sagen, denn als Verfasser der wichtigen Tafeln nennt M. H. den Buchner, und aufserdem beruft er sich auf ihn, wie man sich auf eine anerkannte Autorität beruft. Zudem kann man aber auch durchaus nicht mit Berechtigung von einem geringen Bekanntsein des älteren Werkes sprechen, das verbietet, wenn nicht der Name Buchner, so doch das Vorhandensein der zwei gleichlautenden Manuskripte und ihrer deutschen Übertragung.

Man kann sich in mancherlei Vermutungen darüber ergehen, warum M. H. den Buchner nicht ausdrücklich noch als ersten Bearbeiter des dritten Kapitels seines Buches namhaft machte, positives ist darüber nicht zu sagen. Ich will versuchen, am Schlusse dieser Auseinandersetzungen, ehe von dem Verhältnis der Züricher zu dem Baseler Manuskripte die Rede sein wird, eine Erklärung des auffallenden Umstandes zu geben, welche wie ich glaube wenigstens einige Wahrscheinlichkeit für sich hat. Die Frage liegt nunmehr so: wir besitzen eine lateinische Abhandlung von *Joh. Buchner* und eine lateinische Abhandlung des Organisten *M. Hans*, welch letztere auf Bestellung des Baseler Professors Amerbach angefertigt wurde. In dieser letztern Schrift erfolgen Hinweise auf den Verfasser des ältern, zuerst genannten Traktates, welcher seinerseits in der jüngeren Schrift mehrfach wörtlich abgeschrieben erscheint, während an anderen Stellen nur die Haupt- und Schlagwörter (um so zu sprechen) benutzt sind. Die Abhandlung des M. H. ist von einer Hand kopiert worden, sprachliche Eigentümlichkeiten gegenüber der Gesamtschrift können an den Stellen dieser Schrift, in welchen eine Berufung auf Buchner stattfindet, nicht konstatiert werden; dem Amerbach konnte nur daran liegen, das Werk, wie es vom Verfasser niedergeschrieben war, zu besitzen, die anzufertigende Kopie konnte jederzeit von Amerbach mit der Vorlage verglichen werden. Die letzten Anführungen geben Gründe genug ab für die Annahme, dass die Baseler Kopie getreu der Vorlage, also dem Originale des M. H. entsprochen hat. Aus dem Umstand sodann, dass die uns erhaltene Kopie des von M. H.

geschriebenen Fundamentbuches mit dem Original identisch sein muss, und darin Hinweisungen auf die anerkannte Autorität des Joh. Buchner erfolgen, ergiebt sich, dass M. Hans und Buchner unmöglich ein und dieselbe Person sein können. So wie die Sachen liegen, können wir nicht anders, als in M. H. und Buchner zwei in Konstanz gleichzeitig lebende Organisten sehen, von denen Buchner, wenn er auch vielleicht nicht der ältere war, doch vor M. H. starb.

Demnach stellt sich nun die Entstehungsgeschichte des Basler Fundamentbuches anders als bisher angenommen dar. Die kurze Abhandlung Buchner's hatte sich als brauchbar erwiesen; wir wissen, dass der Meister hohen Ruhm genoss; was Wunder, dass der oder jener seiner Schüler wünschen mochte, den Lehrgang des gefeierten Organisten schwarz auf weifs zu besitzen? So entstanden jene drei Zürcher Handschriften, welche der Zufall an einen Ort zusammenführte. Die Lehrmethode Buchner's eignete sich M. Hans an: er machte das ältere Werk zum Grundstock eines neuen, für dessen ersten und zweiten Teil er die in der Arbeit Buchner's vorgefundene Richtschnur benutzte. Es ist bekannt, dass Amerbach mit M. H. in Verkehr stand; er mag durch diesen von der Abfassung seines „Fundamentbuches" gehört und eine Abschrift davon gewünscht haben. Diese liefs der Freund nun für den Baseler Gelehrten im Jahre 1551 anfertigen; wenn M. Hans die exempla, welche in der Arbeit Buchner's auf die Tafeln, welche M. H. beibehielt, folgten, fortliefs und an ihre Stelle beliebige Kompositionen des Buchner, welche dieser zu gunsten seiner Kinder wohl kurz vor seinem Tode in einem besondern Bande vereinigt hatte, setzte, so geschah dies wohl in der Meinung, dass das Werk, wenn es nicht nur die Tafeln, auch noch die als zweiten Teil des Buchnerschen „Fundamentum" zu betrachtenden Orgelstücke enthielte, nicht mehr unter des M. H. Namen ausgegeben werden könne. Amerbach hielt den M. H. für den alleinigen Verfasser des theoretischen Teils der theoretisch-praktischen Orgelschule. Hierbei kann nun allerdings auffallen, dass Amerbach, von dessen Anteilnahme an den musikalischen Bestrebungen seiner Zeit wir genügende Kunde haben, von dem Buchner'schen Manuskripte, das ja in mehreren Händen war, nichts wusste. Allein wir erfahren wohl aus dem von Paesler (pag. 7) citierten Briefe des Hans Kotter von einer Verbindung Amerbachs mit M. H., nicht aber von einer solchen mit Buchner, und aufserdem kennen wir die Abfassungszeit der Züricher Manuskripte nicht: es ist ja nicht undenkbar, dass Buchner diese seine Unterrichts-Methode erst in späterem Alter, vielleicht sogar erst kurz vor

seinem Tode, so wie sie vorliegt aufschrieb, sie dann seinem — was M. H. vielleicht war — Amtsnachfolger hinterliefs, diesem aber nicht davon Mitteilung machte, dass die Arbeit schon einige Male kopiert worden sei. Nehmen wir dies an, so kann man sich auch ohne Mühe erklären, warum Buchner nicht noch ausdrücklich als Quelle für das dritte Kapitel von M. Hans genannt wurde. Dieser hielt sein Exemplar des Fundamentum für das einzig vorhandene, sah ganz mit Recht in den Tafeln das wichtigste der ganzen Arbeit, und als ihren Verfasser nannte er nach Recht und Billigkeit den Joh. Buchner.

Nach allem erscheint es angezeigt, das Verhältnis der Züricher Handschriften zum Baseler Fundamentbuch zu bestimmen, Buchner's Verdienste an diesem, wenn auch nur mit kurzen Worten festzustellen.

Ich citiere im folgenden der Einfachheit halber den Paesler'schen Neudruck.

M. Hans hat sich bereits im Eingange seiner Schrift (P. pag. 19) an der Stelle, wo er von den dreifachen Anforderungen, welche an die Kunst des Organisten gestellt werden müssen, auf Buchner's Arbeit bezogen; er entnimmt für das „tertium artis caput," resp. dessen summarische Inhaltsangabe die Hauptworte dem Titel unsrer Handschriften. Die Definition des „Fundamentum" wiederholt er dann im Anfang des Abschnitts : de tertio capite und zählt hier, wie Buchner, die Vorbedingungen zur Erlernung des Gegenstandes auf, allerdings in einer — der gröfseren Ausdehnung seiner Arbeit entsprechenden — umfassenderen und genauer präzisierten Weise. (P. pag. 37.) Danach geht Buchner gleich dazu über, von den „concordantiae" und ihrer zweifachen Art zu sprechen, ohne vorher eine einfache Angabe der Intervalle ohne Rücksicht auf Kon- oder Dissonanz geboten zu haben, wie das die spätere Handschrift in durchaus richtiger Erkenntnis der Mangelhaftigkeit der Vorlage thut. Buchner's Anordnung, bei welcher jede Erklärung der Konkordanz, der Ursache ihrer Einteilung in „vollkommene" und „unvollkommene" fehlt, ist auffallend dürftig. Zu begreifen ist dieser Mangel nur, wenn wir annehmen, dass Buchner die Niederschrift nur für solche Schüler gemacht hat, welche bereits längere Zeit seinen Unterricht genossen hatten und mit dem Sinne dieser und ähnlicher termini technici durchaus vertraut waren. Für solche erscheint dann allerdings die Anführung der blofsen Thatsachen völlig genügend.

Schon nach dem Einleitungsteil — ein Blick auf das folgende bestätigt das Urteil immer mehr — sind wir berechtigt, in den Züricher

Handschriften eine Art von nicht sonderlich geschickt angelegtem Compendium zu sehen, welches die Hauptbegriffe (ohne jedoch dieselben zu erklären,) und die Hauptregeln enthält, welches aber die Vertrautheit der Schüler mit denselben unbedingt schon voraussetzt. Denn die ganze Fassung ist eine derartig kurze, dass ein Schüler, welcher neu an den Gegenstand heran tritt, aus ihr unmöglich eine erschöpfend klare Vorstellung von der behandelten Materie gewinnen kann.

Hier zu Anfang liegt denn auch schon der scharfe Gegensatz zwischen den Züricher Manuskripten und dem Basler Buche ausgesprochen: dieses geht, wenngleich es sich an den Lehrgang als solchen ziemlich enge anschliefst, doch viel systematischer vor, es vergisst keine Erklärung und eilt nie flüchtig auch über das an sich geringfügige hinweg. So betont M. H. z. B. ausdrücklich, dass jede regelmäfsige Übertragung eines Gesanges sich auf die in seiner Tabelle (P. pag. 41) angegebenen Intervalle zu stützen habe, während Buchner keine derartige Anweisung giebt, andrerseits aber die Intervalle an sich ebenso unvollständig behandelt wie M. H., aber darin noch hinter diesem zurücksteht, dass er über die Quarte zu Anfang gar nichts sagt und doch später mit ihr als einem vorsichtig zu behandelnden Intervalle rechnet.

Was Buchner's Regel über das Quinten- und Oktavenverbot anbelangt, so erscheint sie als genügend in dem oben angeführten Sinne; genügend auch insofern, als man sagen darf, es könne nach voraufgegangener Tabelle ja nur von Parallelen in denselben Stimmen die Rede sein. Doch ist der von M. H. geschriebene Zusatz in eisdem vocibus voll berechtigt, da es sich ja bei dem Fundamentum nicht um den Endzweck, blofs zweistimmige Sätze zu schreiben, sondern allgemein um die regelrechte Niederschrift mehrstimmiger Orgelstücke handelt. So sind denn auch die Beispiele des Basler Manuskriptes durchaus nicht überflüssig. Der beste Beweis dafür ist ja, dass Übertretungen des Quinten- und Oktavenverbotes nicht nur in den Züricher Handschriften, sondern ebenso in dem Baseler Fundamentbuche sich finden. Im Wortlaute weichen die beiden Regeln durchaus von einander ab. Nicht so die folgenden regula imperfectarum und (P. pag. 41) regula secunda, wo die Vorlage fast wörtlich von M. H. benutzt ist. Aus continuari wurde continuo sequi. Hierbei eine Bemerkung: ich kann mich selbstverständlich nicht damit befassen, jeden übereinstimmenden oder ähnlichen Ausdruck zu notieren. Hinweise genügen vollkommen; die Übereinstimmung ist

ja oft so evident, dass sie jedem auffallen muss, der die beiden Schriften auch nur einmal flüchtig überliest.

Die bei Paesler unter der Überschrift: de ratione inveniendi Bassum abgedruckten Regeln sind fast wörtlich Buchner entnommen. Der von P. mit Recht gerügte Ausdruck unisono distare steht in den Züricher Manuskripten nicht; hier heifst es genauer von zwei Stimmen, welche im Einklang zusammentreffen: concurrere. In der deutschen Übersetzung ist das Bild beibehalten: wan der tenor und discant zusammen laufen. Paesler hat schon darauf aufmerksam gemacht, dass die korrespondierende Regel des Baseler Buches nicht erschöpfend ist. Noch weniger sind es hier und in den folgenden Regeln die Angaben der Züricher Handschriften.

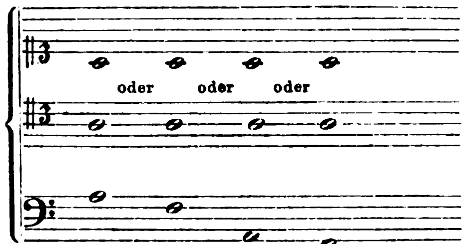
Der Kürze wegen wähle ich für das Folgende einige Beispiele.

Zu Regel 1.

Buchner:



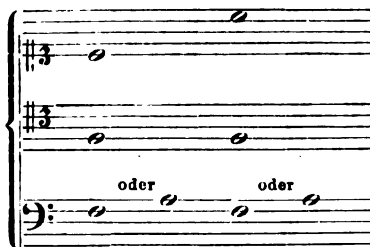
M. Hans:



Buchner hat das erste Beispiel nicht in dieser Form; er giebt an: f f | f ut D. Dies Beispiel konnte M. H. natürlich nicht gebrauchen, da er bei der Versetzung des Basses in die tiefere Oktave, in das D der grofsen Oktave gekommen wäre, die Orgel aber in der Tiefe durch F begrenzt war.

Zu Regel 2. In demselben Sinne ist auch die 2. Regel Buchner's von M. H. erweitert worden.

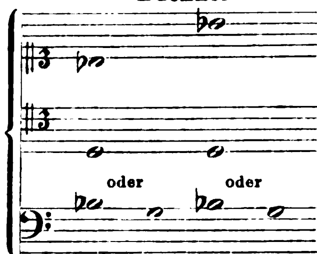
Buchner:

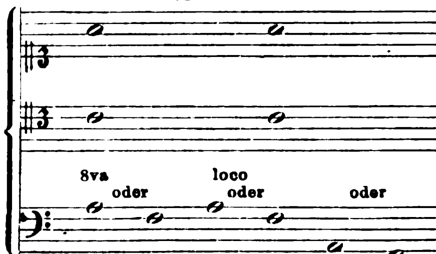


M. Hans:

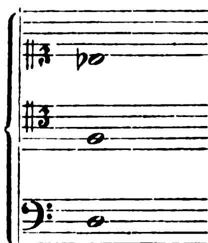


Zu Regel 3.





Zu Regel 4.





Für die Regeln 5 und 6 fehlen bei Buchner die Beispiele, welche bei 5 um so notwendiger erscheinen, als der Schlusssatz: et si ascendat tenor, idem fiat in discanto immerhin in diesem Zusammenhange unklar erscheinen kann. Die sechste Regel entnimmt M. Hans wörtlich dem Buchner.

Zu den Tafeln und ihrer Übertragung sei noch das folgende bemerkt. Wesentliche Unterschiede zwischen den Züricher und den Baseler Tafeln sind nur an einigen Stellen, welche namhaft gemacht werden müssen, zu finden. Alle kleinen und für die Sache belanglosen Unterschiede, wie das hie und da zu bemerkende Fehlen eines Verzierungszeichens, führe ich nicht besonders an, sondern begnüge mich mit diesem Hinweise.

Ich beginne mit den von Paesler mit a und b bezeichneten Tabellen, welche also mit den hier tabula III und tab. IV genannten korrespondieren. *a* hat am Schlusse des Beispiels in tertia ad secundam eine semibrevis, III hat eine longa. Ebenso in den Beispielen in quinta und in sexta ad secundam; im Beispiel in octava ad sec. stimmt der Schluss überein, in decima bei Paesler wiederum ♦, III hat ⊟ wie oben. Bei *a* fehlt das in ad sec. in tertia klein

hineingeschriebene c̄ von MA und MB. In: in octava ad sec. hat a die minima c im discantus mit den 4 fusae: d e c d verbunden, in III steht c mit dem Punct. addit. und 4 folgenden Semifusae. In *b* steht nicht wie in IV in der 1. Zeile bei den clausulae die minima mit den fusae verbunden. In der tabula tact. chor. in ten. inced. ascendendo. (Paesler d) Zeile 1 ad quartam: Paesler hat e als minima mit dem Punct. additionis, d und c als fusae, c als semiminima und e d c d als semifusae. MB hat in der Diskantstimme die minima e mit dem Punct. addit., die folgenden d e c (!) als semiminimae (Ma hat richtigerweise nur



und die folgenden e d c d als fusae. Ich führe dies Beispiel ausführlich an, um dabei eine andere Sache zur Sprache zu bringen und womöglich gleich zu erledigen. Ich habe im ersten Teile der Darstellung davon gesprochen, dass vielleicht MA für MB die Vorlage gewesen ist. Hier ist ein Grund, der mich zu dieser Annahme hindrängte. In MA ist nämlich in dem oben abgedruckten Beispiel das erste c beim Niederschreiben verunglückt, so dafs ein dicker Strich von ihm schräg nach links oben über die e Linie hinaus bis fast zur Mitte des vierten Zwischenraumes ausgeht. Halte ich dies mit folgendem Falle zusammen, wo MA



hat, während MB für den etwas dick geratenen Verlängerungspunkt nach der semibrevis c eine neue Note d setzt, so scheint mir die Annahme der Begründung nicht zu entbehren, MB sei als Kopie nach MA gefertigt worden.

Sodann sind noch die bei Paesler mit g und h bezeichneten Tafeln zu erwähnen. Sie stimmen überein bis auf:

1. Die folgenden in beiden Züricher Manuskripten befindlichen unter die Notation geschriebenen Zusätze. Siehe die umstehende Tabelle.

Diese Bemerkungen, welche sich in beiden Handschriften finden, beziehen sich auf das Verhältnis der jedesmaligen ersten Bassnote zu einer der Oberstimmen. Dabei aber ist zu bemerken, dass gar keine Rücksicht auf die Lage der einzelnen Stimmen in den verschiedenen Oktaven genommen worden ist, die Verhältnisse vielmehr sämtlich auf eine einzige beliebige Oktave reduziert worden sind, womit die Intervallangabe des Anfanges teilweise ganz illusorisch wird.

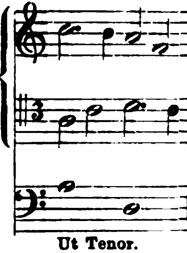
2. einzelne Mordentzeichen, welche bei Paesler fehlen.

(Paesler g.)

Ad Secundam	Ad Tertiam		Ad Quartam		Ad Quintam	
Bassus ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.
Intertia supra Ten.	Ut Tenor	Ut Tenor	3a supra Ten.	Ut Tenor	3a supra Ten.	Ut Tenor	3a supra Ten.
Bassus ut Discant.	3a infra Disc.	Ut Disc.	3a infra Disc.	Ut Discant	3a infra Disc.	Ut Discant.	3a infra Disc.
Bassus ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.
Bassus ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.

(Paesler h.)

Ad Secundam	Ad Tertiam		Ad Quartam		Ad Quintam	
Bassus ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	3a infra Ten.	Ut Tenor
Ut Tenor	3a supra Ten.	Ut Tenor	3a supra Ten.	Ut Tenor	3a supra Ten.	Ut Tenor	3a supra Ten.
Bassus 3a infra Disc.	Ut Discant.	Ut Discant.	3a infra Disc.	Ut Discant.	3a infra Disc.	3a infra Disc.	Ut Discant.
3a infra Ten.	Ut Tenor	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	3a infra Ten.	3a infra Ten.
3a infra Ten.	Ut Tenor	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	3a infra Ten.	Ut Tenor



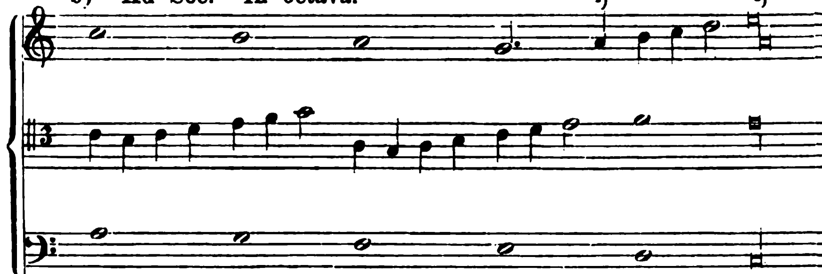
3. folgende Takte:*)

Descendendo.

a) Ad Secundam. In tertia.



b) Ad Sec. In octava.



Bass und Tenor hat M. H. von diesem Beispiel beibehalten, sein neuer Diskant hatte dann die unschönen Oktaven im Anfang zur Folge.

Zu Paeslers Tafel a ist noch zu bemerken, dass ihr Beispiel in octava ad secundam nicht völlig mit der Züricher Handschrift übereinstimmt, der Anfang des Discantus lautet hier in der Übertragung: etc.

Auffallend ist die Schreibweise in der Tafel VI (Paesler c)

Tenor: ed f gaf ga gfedec f e fede fa gf etc.

Paesler giebt die letzte als halbe Pause wieder, während er im voraufgehenden Takt keine Pause hat, sondern das f bindet. Man vergl. dazu die vorvorige Seite unter 2).

---

*) Im 1. Beispiel in quinta ad sec. ascendendo steht am Schluss die longa b resp. h.

1) Dieselbe scheinbare Pause in vielen folgenden Fällen, wo Bindung zum guten Takteil erfolgt.

2) MB hat die Stelle falsch.

3) MB hat

Ebenda Beispiel In re Takt 6 und 7 in MA:



Ebenda In sol per b. Tenor Takt 6: etc.

Während M. H. diesen rhythmisch wirksamen Gang, wenn man den Ausdruck gelten lassen will, zusammenzog, liefs er ihn sonderbarerweise im folgenden Takt unbedenklich stehen!

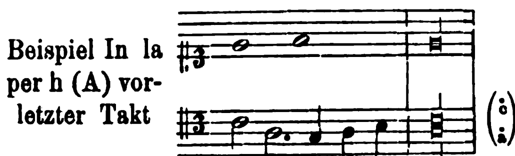
Ebenda In sol per h. Takt 7 das umgekehrte von dem der Fall, was oben zu bemerken. Tenor: etc. Statt des gebundenen h hat Paesler eine Viertel-Pause.

Ebenda In fa (b̄) Takt 5 im Bass Im Takt 8 hat der Bass nur die bei Paesler beigedruckten Schritte.

Zu Tafel X (Paesler f)

Im Beispiel In sol per h (g) Tenor Takt 5 Am Schlusse sind in den Züricher Manuskripten die Noten des Diskant und Tenor vertauscht.

Beispiel In la per h (A) vorletzter Takt



Zu Tafel XI Diskant Takt 1 ad quartam in tertia: die von der bei Paesler gegebenen Fassung abweichende ist schon oben mitgeteilt worden.

Ebenda ad Quartam in octava: Das Original ist ähnlich verstümmelt, wie oben, auch hier folgt dann die ursprüngliche Fassung in einem spätern Takte unverkürzt: Discantus etc.

Tabula descensionis ad tertiam in quinta: Disc. 

Ebenda ad quartam:



Ad quintam.

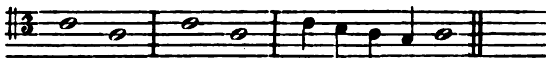


Ebenda ad tertiam in octava ein Takt mehr:



etc.

In dieser Form findet sich das Beispiel auch in MB; nur fehlt hier der Tenor für den letzten Takt (des Gesamtbeispiels ad secundam) die Diskantstimme ist ganz klein hineingeschrieben; der bei Paesler fehlende Takt passt nach der ganzen Anordnung der Tabellen offenbar durchaus nicht hierher.

Ebenda in decima ad tertiam Tenor: 

In redeuntes voces etc. (Paesler f.)

Beispiel in sol per h Diskant Takt 3: das h nicht nach Takt 4 gebunden; auch hier wiederum eine Pause, vergl. oben.

Ebenda in mi Bass Takt 2 hat ȧ.

Ebenda in sol per b. Bass Takt 2

Ebenda in re (P d̄) im Bass Takt 3

Die fugandi ratio stimmt im wesentlichen mit Paesler's tabula fugandi artem complectens überein. Kleine Abweichungen von Paesler's Tafel K 2. sind folgende.

2. Beispiel ad tertiam:



Folgendes Beispiel Bass: etc.

Beispiel 1 ad quartam Tenor: etc.

Beispiel 1 ad quintam Discantus: etc.

In der Notierung des Discantus finden wir folgende Notenzeichen, welche in den betreffenden Überschriften mit ihren Namen genannt werden:

in MA: brevis (Formen der deutschen Choralnote *)) in MB: brevis ◆, ◆̇ (~)**)
minima minima ◆̍

Wir sehen nun leicht, dass wir, wenn wir von dem als *minima* genannten Zeichen ◆̍ unter Zuhilfenahme der Fahnenstriche an die

*) Da die Druckerei die deutsche Choralnote, auch Fliegen-, Nagel- oder Hufeisenschrift genannt (siehe Beispiele in Ambros Musikgesch. 2, 170. 502) nicht besitzt, so müssen obige erklärende Worte die Notenschrift ersetzen.

**) Das eingeklammerte Zeichen ist nicht genau dasjenige der Handschrift, welches den aufwärts gehenden Strich am Ende weiter oben hinauf nach links geschwungen hat.

Verkleinerung der Notenwerte gehen, nicht zu dem von Buchner thatsächlich (für die semifusa) gebrauchten Zeichen gelangen.

Denn es würde sich als semiminima:
als fusa:
als semifusa: } darstellen.

Ferner aber finden wir in der Diskantstimme kein anderes als das Zeichen *), das sich für eine *semibrevis* lesen liefse. Mit den Zeichen ◆ u. s. w. und korrespondieren in den andern Stimmen · resp. | · Wenn der Punkt doppelt gebraucht wird und sowohl eine *brevis* als eine *longa* vertreten kann, so ist dabei wegen der Ausnahmestellung der *longa* als hauptsächlichste Schlussnote nichts, was hier an irgend einer Stelle Unklarheit in der Lösung verursachen könnte. (In den Orgelstücken korrespondiert übrigens mit der *longa* im Diskant in den andern Stimmen das Zeichen 𝄐.) Anders ist es in Bezug auf eine etwaige doppelte Verwendung eines einzigen Zeichens als *minima* und *semibrevis*. Eine solche ist undenkbar und hat auch nirgendwo statt. So muss man also annehmen, dass ein Irrtum des Abschreibers in der Nennung des Zeichens vorliegt, oder dass Buchner selbst die kleine Verwirrung anrichtete, indem er wie es H. Kotter auch gethan hat, sein früheres Notierungssystem zu Gunsten eines jüngeren aufzugeben strebte.

Zu den 2 . 3 genannten Zeichen für die *brevis* ist noch zu bemerken, dass die nicht eingeklammerten*) Noten nicht ohne weiteres neben einander hergehen. (MA hat nur die runden, MB die eckigen Figuren.) In beiden Handschriften stehen die nicht punktierten Breves beim stufenweisen Aufsteigen, die punktierten dagegen beim stufenweisen Fallen des Discantus.

Hierzu kommt noch das Zeichen ,**) das nach der Überschrift eine Brevis bedeuten soll. Aus den korrespondierenden Notenbuchstaben der untern Stimmen ergiebt sich dies nur an folgenden Stellen:

In unserer ersten Tabelle hat der Bass in der ersten Zeile nach einander ȧ h | ȧ c | ȧ D | (MB), wo in jedem Takte ◆ und den beiden Bassnoten entsprechen. Sodann heifst es im Beispiel in sexta:

e d e f d g

e f g a f b

*) Mein Manuskript enthielt die Noten an Stelle der auf der vorigen Seite eingeklammerten Worte „Formen der deutschen Choralnote".

**) Vgl. Anm. auf S. 106.

Ebenso in quinta ad quintam: Tenor 

Dies sind neben zwei oder drei andern die einzigen Fälle; in allen übrigen stehen die die Unterstimmen bezeichnenden Buchstaben ohne Angabe des Wertes. Das erste Beispiel in quinta (in MA) hat scheinbar eine Semibrevis am Schlusse: die Figur ist aber nur, wie es bei dem sehr beschränkten Raume leicht erklärlich ist, verunglückt. MB hat hier ⁓. Der leichteren Übersicht wegen habe ich mehr Taktstriche gezogen, als die Handschriften enthalten. Das Prinzip, nach welchem die Schreiber derselben Taktstriche zogen oder nicht zogen, kann man mühelos erkennen: wo die Seiten Raum genug bieten, verwenden sie ziemlich breite Zwischenräume; wo enges Schreiben nötig wurde und damit die Gefahr der Unübersichtlichkeit erwuchs, zogen sie Taktstriche. Weiteres über die Tabulaturschrift in den Manuskripten zu sagen, erscheint nach Paesler's zusammenfassender Darstellung des Gegenstandes an dieser Stelle unnötig.

Wir dürfen den Wert der betrachteten Abhandlung nicht gering anschlagen. Zwar ergiebt sich bei einer Vergleichung der Züricher Handschriften mit dem Baseler Fundamentbuch ein recht erhebliches Übergewicht dieses letztern Werkes über die ersteren Manuskripte. Die wörtlichen Ausführungen sind hier zusammenhängend, in systematischer Entwickelung aufgebaut, in den Züricher Handschriften ist Vieles, das Meiste ohne weitere Erklärung nicht verständlich. Giebt uns somit das Buchnersche Manuskript so, wie es vorliegt, einen genügenden Überblick über die Methode, nach welcher der Meister das „Fundamentum" lehrte, so genügte doch die Abhandlung selbst durchaus nicht, einen Laien in die Geheimnisse der Kunstlehre einzuweihen. Dies erkannte M. Hans. Für das dritte Kapitel seines „Fundamentbuch" benutzte er die Regeln, welche er von Buchner mit Prägnanz und Klarheit ausgesprochen fand, wörtlich, ergänzte und änderte dort, wo sie ihm für sein (neues) Publikum nicht zu genügen schienen, insbesondre suchte er, wenngleich er den Lehrgang der Vorlage als solchen beibehielt, doch eine deutlichere Übersicht über die zu behandelnde Materie zu erreichen und das Werk, welches in seiner ursprünglichen Gestalt nur einem beschränkten Leserkreise dienlich sein konnte, auch für noch weniger weit vorgebildete Musiker nutzbar zu machen.

Allein wenn wir auch den wörtlichen Auseinandersetzungen des M. Hans vor denjenigen Buchner's den Vorrang lassen, so müssen

wir doch dem Joh. Buchner das Verdienst einräumen, dass er den festen Grund legte und die Pläne zu dem Gebäude schuf, welches nachher M. Hans aufführte.

Mitteilungen.

* Eine kleine Berichtigung zu Chrysander's Händelbiographie. Zum diesjährigen Geburtstage des Groſsmeisters des Oratoriums, Georg Friedrich Händel's, habe ich im Dresdner Journale (Nr. 44 von 1891) auf das in den „Monatsheften" zu veröffentlichende Bestallungsdekret seines Vaters, des Wundarztes Georg Händel, als Sachsen-Weiſsenfelsischen geheimen Kammerdieners und Leibchirurgus bereits hingewiesen, indem ich betonte, dass dasselbe wenigstens vierzehn Jahre später, als Chrysander vermutet, ausgestellt worden ist. Ich teile dasselbe daher hier wörtlich (nach der Abschrift in den K. S. Hauptstaatsarchivsakten: Locat 12001 Nr. 613 Bl. ⊙ = 4/5, früher 5/6) mit. Es lautet also:

„Von GOTTES gnaden WIR Johann Adolph, Herczog zu Sachſsen, Jülich Cleve und Berg tot: tit: Hiermit thun kund und bekennen, Daſs Wir Unsern Lieben Getreüen, George Händeln zu Unsern Leib-Chirurgo und Geheimen Cammer-Diener von Hauſs aus, gnädigst bestellet, auf- und angenommen haben Thun das auch hiermit und krafft dies Brieffs dergestalt und also, daſs Uns er getreü, hold, dienstgewärtig und schuldig seyn soll, mit allem Fleiſs auf Unsern und Unserer Fürstl. Kinder Leib und Gesundheit acht zu haben und nach höchstem seinem Verstande in fürfallenden Leibes-Beschwehrungen |: welche doch der Allerhöchste gnädiglich verhüten wolle: | mit der Wund-Arczney und, was nach gelegenheit zu einer iedem Beschwehrung diensam, beyräthig und behülfflich zu seyn und treüe Vorsorge zu tragen, auch gute reine Instrumenta Chirurgica und tüchtige Species. wie es die Nothdurfft erfordert, zu adhibiren und zu gebrauchen, die Arczneyen, Pflaster und anders selbst zurichten, auch mit und neben Unserm Leib- und andern Medicis, so wir nach Gelegenheit erfordern möchten, seinem Besten Verstande nach, die Cur zu überlegen und Unſs dergestalt mit Rath und That beyzuspringen, wie er denn zu solchem Ende wenigstens aller Acht Wochen einmahl sich alhier einzufinden, auch sonst iederczeit, wenn wir ihn auf erheischenden Nothfall anher verschreiben laſsen möchten, sich zu gestellen, und auf dergleichen Begebenheit also zu verhalten, wie einem getreüen Diener und Leib-Chirurgo eignet und gebühret, welches er zu thun versprochen und zugesagt, auch Unſs darüber seinen schrifftlichen Reverss ausgehändigt hatt,*) Dargegen und, wann er obbesagter maſsen sich alhier einfindet, oder von Unſs anher erfordert wird, soll er nicht allein iedesmahl mit freyer Fuhre und Kost, auch Unterhalt, sowohl auf der Reyse, als bey Unserer Hoff-Stadt versehen werden, Sondern wir wollen ihm auch vor seine gehabte Mühe-Waltung zur Ergöczligkeit ein gewiſses honorarium reichen und, was er an Medicamentis hergegeben, oder auch auf Begehren überschicken wird, nach billichem Werth beczahlen laſsen, Do wir auch über kurcz oder lang, seiner Dienste nicht mehr bedürfften, oder er, darinnen ferner zu verbleiben, nicht gemeinet, uf solchem Fall soll iedem Theile dem andern die Aufkündigung ein halb

*) Nach demselben habe ich leider vergeblich geforscht.

Jahr vorher zu thun, frey stehen, Treülich sonder Gefehrde, Zu Uhrkunde haben Wir diese Bestallung eigenhändig unterschrieben und mit Unserm Geheimen Cammer-Canczley Secret wifsendlich besiegeln lafsen. So geschehen und gegeben auff Unserm Schlofse Neü-Augustusburg zu Weifsenfelfs den 3. February, Anno 1688.

Johann Adolph HzS.

(L. S.)"

Blasewitz-Dresden. Theodor Distel.

Herr Direktor Dr. *Haberl* teilt der Redaktion als Ergänzung zu der Mitteilung des Herrn Dr. Distel auf S. 68 in betreff des Namens der Tochter Lassus', welche sich mit dem Maler von Ach verheiratete, mit, dass dieselbe Regina geheifsen habe. Ferner zu S. 32, dass Ferdinando di Lasso, der Sohn Orlando's, am 27. Aug. 1609 gestorben sei und dessen Sohn, also der Enkel Orlando's, der auch Ferdinand hiefs, 1613 neben Borlasca das Kapellmeisteramt bekleidete und 1636 starb. Ausführliches darüber, neben anderen wertvollen Dokumenten über die Münchener Hofkapelle, siehe in der Zeitschrift Musica sacra 1891, Nr. 5.

* Von *Joh. Zahn's* Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder ist das 29./30. Heft ausgegeben worden und reichen die Melodienummern bereits bis 7590. Preis des Heftes 2 M.

* Katalog Nr. 17 von *Rich. Bertling* in Dresden, A. Victoriastr. 29. Eine Authographen-Sammlung von Briefen, Manuskripten u. a. von Musikern, Sängern und Schauspielern, ferner eine Portrait-Sammlung von Musikern und Schauspielern etc.

* Katalog der Bücherauktion von *L. Rosenthal* in München, Hildegardstr. 16, am 21.—25. Juli. Von Nr. 497—560 ist auch eine Sammlung von seltenen Musikdrucken verzeichnet, auf die ganz besonders aufmerksam gemacht wird.

* Katalog 5 von *Georg Lissa* in Berlin, Wilhelmstr. 91, enthält von Nr. 299—460 aufser wenigen älteren Drucken allerlei brauchbare Werke aus allen Fächern der Musikliteratur im allgemeinen Sinne.

* Als Mitglied sind in die Gesellschaft für Musikforschung eingetreten die Herren *Fritz Lubrich*, Kantor und Redakteur in Peilau und *F. Wiedermann*, Organist in Berlin.

* Herr Fritz Lubrich, Redakteur der Zeitschrift „Die Orgel" ersucht uns um Aufnahme folgender Aufforderung: Der ganz ergebenst Unterzeichnete ist in Gemeinschaft mit dem Universitäts-Musikdirektor Herrn Dr. phil. Hans Harthan in Dorpat damit beschäftigt, einen „Führer durch die evangelische Kirchenmusik" (Vokalmusik) mit Inbegriff der theoretischen Werke über evangel. Kirchengesang (Lithurgie) etc. zu verfassen. Da die Beschaffung der einschlägigen Werke überaus schwierig und auch in Anbetracht der Masse sehr kostspielig ist, so bittet er die geehrten Herren Verleger, ihn durch Übersendung derjenigen geistlichen Tonwerke (Vokalmusik) und theoretischen Schriften über evang. Kirchenmusik Ihres Verlages, auf welche Sie in Hinsicht kritischer Besprechung am meisten Wert legen, in seinem Vorhaben geneigtest zu unterstützen. Die betreffenden Werke bitte entweder direkt an den ganz ergebenst Unterzeichneten oder an den Verleger oben genannten Werkes, Herrn Max Hesse in Leipzig zu senden. Auf Wunsch erfolgt nach Durchsicht der betreffenden Werke Rücksendung derselben. Peilau, Bez. Breslau. Fr. Lubrich.

* Hierbei 2 Beilagen des Baseler Kataloges. Bog. 3 u. 4.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Verzierungen, Veränderungen und Passaggien

im 16. und 17. Jahrhundert, und ihre musikalische Bedeutung besprochen nach zwei bisher unbekannten Quellen.

(Dr. Hugo Goldschmidt.)

Die Quellennachrichten, welche uns über Verzierungen und Ausschmückungen des Sologesanges im ersten Jahrhundert seiner Entwickelung unterrichten, sind recht spärlich.

Die theoretischen Werke verschmähen es zumeist sich mit solchen „Kleinigkeiten", zu befassen, und aus praktischen Werken ist nicht eben viel zu entnehmen, weil die Komponisten von der irrigen Meinung befangen waren, man dürfe der Phantasie der Ausführenden keine Fesseln anlegen, und andererseits die Sänger jede derartige Vorschrift der Komponisten als einen widerrechtlichen Eingriff in ein ihnen vorbehaltenes Gebiet ansahen. Man lese nur in *Tosi*'s von Agricola übersetzter Singkunst (Original 1723) den Abschnitt über die Vorschläge und man wird finden, dass er die neue Manier des Deutschen, Vorschläge anzuzeigen, als eine Beleidigung der Sänger, als eine durchaus verwerfliche Neuerung betrachtet. Und dasselbe gilt im 17. und Beginne des 18. Jahrhunderts für alle Verzierungen und Passaggien. Des Sängers und des Instrumentalisten Aufgabe in jener Zeit bestand eben nicht allein in einer genauen Wiedergabe des vom Komponisten Niedergeschriebenen, sondern auch in einer geschmackvollen Bearbeitung und Ausschmückung seines Paktes im

Geiste der Komposition, auf welche der Komponist geradezu rechnete. Darum decken sich die heutigen Reproduktionen von Sologesängen des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht mit denjenigen jener Zeit! Wir hören, was der Komponist niedergeschrieben, nicht aber, was er sich gedacht! Nun steht freilich fest, dass sich die Sänger jener Zeit in Kammer und Kirche durch ihre Sucht durch Kehlfertigkeit zu glänzen weit über die Grenzen desjenigen haben fortreifsen lassen, was der gute Geschmack selbst jener Zeit als zulässig anerkannte. Klagen hierüber finden sich ausnahmslos bei allen Gesangschriftstellern, von den ersten Meistern im stilo rappresentativo: *Caccini* (Nuove musiche), *Marco di Gagliano* (Dafne), *Ottavio Durante* (Arie devote, 1608) an, bis ins 18. Jahrhundert hinein (*Tosi*, *Fuhrmann* - *Burney*). Aber bis zu einer gewissen Grenze, welche eben der gute Geschmack fixierte, zu passeggieren und Verzierungen anzubringen, war Norm, ja ein Postulat eines gebildeten Sängers. Und dies nicht blofs im weltlichen, sondern auch im Kirchen, nicht blofs im Solo, sondern auch im polyphonen Gesange. Für das Verständnis der Musik des 17. Jahrhunderts ist aus diesem Grunde die Kenntnis der Verzierungen und Passaggien, sowie der Art und Weise dieselben „aproprie anzubringen“ (wie sich Andreas Herbst, Mus. practica, ausdrückt) von grofser Bedeutung. Wir müssen bei Durchsicht eines Stückes jener Zeit, ganz besonders bei Sologesängen, mit den Augen und dem Geiste des Ausführenden jener Zeit lesen, d. h. alle die Veränderungen hinzufügen, die auch dem Komponisten vorgeschwebt hatten! Im Jahrg. 1879, Bd. 11 der Monatshefte sind hierauf bezügliche recht interessante Beispiele aus *Hermann Fink*'s Practica Musica, 1556, *Herbst*'s Musica moderna 1653, und aus *Affillard*'s Principes très faciles pour apprendre la musique 1705, mitgeteilt. Indessen umfassen die dort mitgeteilten Verzierungen bei weitem nicht alle jener Zeit geläufigen, und leider ist der Originalsatz der Fink'schen Motette nicht erhalten, so dass eine Gegenüberstellung desselben und der passeggierten Stimme unmöglich ist. Deshalb will ich in Folgendem unternehmen die Verzierungen in erschöpfender Weise zu beschreiben und einige Sätze mitzuteilen, deren Original neben der passegierten Stimme vorliegen. Die Quellen sind zwei wenig oder gar nicht beachtete Bücher: „Remarcques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois par Mr. *Bacilly*. A Paris, chez Guillaume de Luyne Juré, etc. MDCLXXIX. Dieses Buch, 428 S. in kl. 8° (Kgl. Bibl. zu Berlin) enthält ausführliche Beschreibungen aller in der Vokal-Musik vor-

kommenden Verzierungen. Leider sind die Notenbeispiele des zweiten Bandes, auf welche Bezug genommen ist, nicht vorhanden.*) Der Text selbst aber ist ausführlich, und auch ohne Beispiele verständlich. Im Folgenden will ich Bacilly's Ausführungen näher treten, und seine Resultate denjenigen zur Seite stellen, welche uns aus Quellen italienischen, bez. italienisch-deutschen Ursprungs aus gleicher Zeit bekannt sind.**) Auf welche Weise der gute Geschmack des 17. Jahrhunderts mit Werken der Polyphonie verfuhr, lehrt uns *Gio. Battista Bovicelli*'s Regole. Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti, Passeggiati di ... d'Assisi, Musico nel Duomo di Milano etc. In Venetia appr. Giac. Vincenti 1594. (Bibliothek des Gymnasium zum Grauen Kloster, Berlin.)

Während andere Passaggienwerke des 17. Jahrhunderts (*dal Fontega*, *Ortiz di Toledo*, *Gir. da Udine*, *Ludovico Zacconi* (Prattica di Musica), endlich *Gio. Bassano* und *Richardo Rogniono* lediglich Diminutiones, Cadenzen und Passaggien mitteilen, giebt *Bovicelli* aufser ausführlichen theoretischen Anweisungen auch die praktische Nutzanwendung „acciò più chiaramente si veda l'effetto dei precedenti" (sc. passaggi). Es folgen Stücke von *Palestrina*, *Cypriano di Rore*, *Tomasi Lodovico de Vittoria*, *Claudio da Correggio* (Merulo) und Falsibordoni von *Gabucci*, *Giovanelli* und vom Verfasser selbst, sämtlich mit Original und verziertem Cantus, auf welche ich später des näheren zu sprechen komme. Wenden wir uns zunächst zu *Bacilly*'s l'art du chant und dem XII. Kapitel seines Buches: *Des Ornaments du Chant.* Ausgehend von der Anschauung, dass ein Stück sehr schön sein könne, und doch ohne Eindruck bleiben müsse, wenn es ohne Ausschmückungen vorgetragen werde, begründet er die grofse Ausführlichkeit seiner Ausführungen mit der Thatsache, dass man Verzierungen in Noten nicht auszuschreiben pflege, um die Übersichtlichkeit nicht zu vernichten, dass auch überdies die meisten Verzierungen überhaupt eine Wiedergabe durch Noten nicht gestatten. Dies trifft zu bei derjenigen Ausschmückung, welche er *Port de voix* und *demy Port de voix* nennt. Man wird sich aus diesem Grunde

*) Wer mir über das Vorhandensein derselben Auskunft geben könnte, würde mich zu grofsem Dank verpflichten.

**) Ich habe in meinem kürzlich erschienenen (in Nr. 1, 1891 dieser Zeitschrift besprochenen) Buche: „Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart", Breslau 1890, aus italienischen Quellen eine Darstellung dieser Materie gegeben, den Franzosen Bacilly aber nur nebenher berücksichtigt.

auch von dem Wesen des *Port de voix* kaum eine richtige Vorstellung machen, wenn man die Aufzeichnung nach *l'Affillard* (Monatshefte, Bd. 11, S. 165) vergleicht. *Port de voix* ist, — „*et le mot mesme porte la signification* —“ das Hinübertragen (le transport) der Stimme von einem tieferen Tone zu einem höheren und zwar in der Art, dass man auf der unteren Note verweilend allmälich zu dem höheren Intervall aufsteigt, und nachdem dies erreicht ist, nunmehr diese Note selbst nochmals angiebt und aushält. Die höhere Note wird also verdoppelt. Beim *demy Port de voix* fällt das Aushalten der höheren Note fort, auch geschieht das Hinaufziehen mit weniger Energie, *plus adoucy et glissé*. Nimmt man der höheren Note einen Teil des Wertes, um ihn der tieferen Note und dem Hinaufziehen zuzulegen, so nennt man diese Figur *Port de voix perdu*, welche der Anticipation (Vorhalt) ähnelt, auf die wir später zurückkommen. Bei der Verbindung von Terzen soll der zwischen den zu verbindenden Tönen liegende Ton hörbar mit berührt werden. Dies stimmt überein mit dem *Port de voix double l'Affilard's* (l. c.). Hingegen dürfen bei anderen Intervallen, Sekunden, Quarten etc. die Zwischentöne nicht gehört werden. — Der *Port de voix* Bacilly's entspricht dem heutigen Begriff: *Portamento*, und demjenigen der italienischen Schule, welches bereits im Anfange des Jahrhunderts besonders in Verbindung mit dem Schwellton als *messa di voce crescente* in Übung war (vgl. meine ital. Gesangsmethode S. 56). Der *demy Port de voix* enthält den Keim unseres Vorhalts. Hiervon später. — Man scheint diese enge Verbindung der Töne *descendendo*, zu einem tieferen Intervall, nicht angewendet zu haben; mir ist wenigstens keine dahin bezügliche Andeutung bekannt. Gesangstechnisch vindiziert Bacilly dem Port de voix eine grofse Bedeutung (le Port de voix soit le grand chemin, que les Gens qui chantent, doivent suivre!). Er warnt aber vor einer ununterschiedenen Anwendung. Jede Stelle verlangt Prüfung, ob sie überhaupt den Port de voix, und welche von seinen Unterarten sie erheische! — Wir kommen nunmehr zum „*Tremblement*“ oder „*Cadence*“. Unter diesem Namen verstehen die Franzosen unseren modernen Sekundentriller. Jedoch ist diese Bezeichnung nicht original, sondern der italienischen oder richtiger gesagt, der florentinischen Terminologie entnommen. Diese nämlich (vgl. besonders Caccini, Nuove Musiche, Einleitung) verstand unter *Tremolo* eine rasche Sekundenfolge, der gewöhnlich mit einem Gruppo, Doppelschlag, abschliefst, Trillo hingegen ist eine Folge angehauchter Noten gleicher Tonhöhe. (Die Bebung Hiller's, 18. Jahrhundert.) Diese Terminologie ist auch

auf die deutschen Theoretiker: *Herbst*, Musica practica *Johann Crüger*, rechter Weg zur Singekunst etc. übergegangen; von ihr weicht diejenige der römischen Quellen derselben Zeit ab. So ist in der Einleitung zu *Emilio di Cavaliere's* Rappresentatione di anima e di corpo eine Folge von Sekundenbewegungen, und zwar ascendendo, als *Trillo* bezeichnet. Dagegen scheint die wiederholte Note als *Tremolo* bezeichnet worden zu sein. Dass im ganzen 17. Jahrhundert über diese Begriffe die gröfste Verwirrung herrschte, bezeugt u. a. *Fuhrmann's* musik. Trichter.*) Die französische Schule kennt den Ausdruck: *Trillo* überhaupt nicht. Der entsprechende Begriff der Florentiner, die wiederholten angehauchten Noten, bezeichnet sie als *Doublement du gosier sur la mesme note* und vergleicht diese Manier sehr treffend mit dem Aufsetzen des Violinbogens: „ce que le vulgaire appelle: animer". Beispiele für den *Tremblement* (bez. Cadence) sind in den Monatsheften Bd. 11 mitgeteilt. Auch Bacilly lässt den Triller stets durch eine abschliefsende Figur (liaison) endigen, welche dem *Gruppo* der Italiener entspricht. Er rät, und insoweit stimmt er mit den andern Lehrern der alten Schule überein, den Triller durch einen Vorhalt von oben zu beginnen (preparation, qui sans doute est le grand chemin pour bien former la Cadence). Aber dies sei nur die Regel, Ausnahmen seien gestattet und sogar z. B. bei kurzen Trillern geboten; der kurze Triller entsprach also unserem Pralltriller, den wir ohne Vorbereitung ascendendo und descendendo finden. — Unter *Accentus* verstanden die Italiener ursprünglich jede Zergliederung einer Note in Noten kleineren Wertes (als Unterart des Begriffs *Diminutio*). *Herbst* notiert als Beispiel für den Accentus unsern kurzen Vorschlag, von unten als Achtelnote vor einer Minima mit dem Punkt. Bacilly versteht unter *accent ou aspiration* den kurzen unbetonten Vorschlag (touché fort légèrement) von oben; übereinstimmend mit der Aufzeichnung *l'Affillard's*, l. c. Gleich *Tosi* will er seine Anwendung dem Ausführenden überlassen. Der Komponist solle ihn nicht andeuten.

Die Passaggien sind aus der Instrumentalmusik in den Gesang übergegangen. Diese Ansicht habe ich in meinem oben citierten Buche des Näheren begründet. Hierfür spricht zunächst, dass sämtliche Passaggienwerke des 16. Jahrhunderts in erster Linie für Saiten- und Blasinstrumente und nur einige in zweiter Linie „per la semplice voce humana" berechnet waren. Ferner aber die übereinstimmenden

*) Dies das Facit einer längeren Ausführung aus meinem oben citierten Buche.

Urteile der Begründer des neuen Styls, besonders *Caccini's,* in den Nuove musiche und *Durante's* (Arie devote, 1608), dass die von ihnen vorgefundene übliche Gesangspassaggie instrumental und deshalb unsanglich sei, und ihre wiederholte Versicherung, die Passaggie sanglich gestalten zu wollen (was ihnen freilich nicht gelungen ist). Die Passaggie war ferner schon vor der Einführung des Sologesanges in die Polyphonie eingedrungen. Der Cantus der mehrstimmigen contrapunctistisch gearbeiteten Madrigale wurde wesentlich verändert und verziert, bez. verunziert. Vgl. Kiesewetter, Leben und Schicksal des weltlichen Gesanges, welcher derartige Madrigale mitteilt. Die Aufnahme der Passaggie in die Polyphonie charakterisiert sich, historisch betrachtet, als der erste Ansatz zum Sologesange.

Mit dem Aufgeben des Prinzips der Gleichberechtigung aller Stimmen, mit der Statuierung des Übergewichts einer Stimme (sei es des Cantus oder des Tenor) war das Gesetz der Polyphonie durchbrochen und die Brücke gebaut zum Sologesange. Dieselbe wurde in dem Moment überschritten, als man begann mehrstimmige contrapunctistisch gesetzte Madrigale derart auszuführen, dass nur der Cantus vom Sopran gesungen und die anderen Stimmen von Instrumenten gespielt wurden. Es war also schon vor der Florentinischen Bewegung eine Art Sologesang in Übung. Das hat Caccini auch gewusst. Denn wenn er sich auch stets mit grofsem Wohlbehagen und Stolz als den Schöpfer des stilo recitativo bezeichnet, der lediglich aus den Anschauungen der alten Philosophen heraus zu seiner neuen Schreibweise gelangt sei, so giebt er doch zu, dass bereits vor ihm eine Art Sologesang geübt wurde, indem er jene Madrigale erwähnt, bei welcher, obwohl sie für mehrere Stimmen gesetzt waren, lediglich der Cantus vom Sopran gesungen, während die anderen Stimmen Instrumenten anvertraut wurden. Die erst im Beginn des 17. Jahrhunderts in Florenz durch Begründung des neuen Styls zum sichtbaren Ausdruck gelangte Bewegung hatte bereits jahrzehntelang nach Bethätigung gerungen. Alles drängte auf eine neue Gestaltung hin! Und als ein Ausdruck dieses Ringens, das sich aber noch nicht klar war über sein Ziel, stellt sich auch die Aufnahme der Passaggie in die Polyphonie dar. Man zerstörte zunächst damit das Alte, ohne etwas Neues zu schaffen. Denn es ist klar, dass die kirchliche Polyphonie so wenig wie die mehrstimmigen weltlichen Gesänge jener Zeit eine derartige Behandlung vertragen. Solche köstliche künstliche Gewebe müssen mit äufserster Zartheit und Pietät angefasst werden und zerreifsen bei jedem willkürlichen Eingriff.

Unter diesem Gesichtspunkte sind die Beispiele aus *Bovicelli* zu betrachten, die ich im Anhange mitteile. Es sind Veränderungen, Diminutionen, die man sich mit den Kunstwerken der grofsen Meister *Palestrina, Ciprian de Rore, Merulo* u. a. erlaubte; irregeleitet von dem Drange nach Umgestaltung der Polyphonie. Am Ende des 17. Jahrhunderts hat man also thatsächlich die Meisterwerke der Polyphonie in dieser Weise verunstaltet! Ich betrachte diese „Tongaukeleien" lediglich unter dem oben charakterisirten Gesichtspunkte als den Ausdruck einer noch unreifen, gärenden Bewegung und die Vorläufer der Florentiner Neugestaltung. Diese hat ihr Hauptverdienst in der theoretischen Erkenntnis von der Unmöglichkeit der Verbindung von Polyphonie, bez. Contrapunct und Sologesang, welche Caccini mit aller Entschiedenheit und Klarheit ausspricht. Praktisch freilich haben sich die Werke der neuen Schule anfangs noch nicht in so wesentlichen Gegensatz zur alten Manier gestellt. Das sieht man nicht blofs aus den mehrstimmigen Sätzen der neuen Schule, auch in der Begleitung der Solostimme, welche uns ja leider nicht erhalten ist, mag der Contrapunct eine grofse Rolle gespielt haben. Gesteht doch Caccini selbst zu, dass er sich des Contrapunctes bediene: per accordar solo le due parti insieme, e sfuggire certi errori notabili, e legare alcune durezze etc. Leider sind seine Ausführungen über die Begleitung selbst, sowohl in den Nuove musiche, als in der Einleitung zu Rapimento die Cefalo, ebenso dürftig, als diejenigen über den Gesang ausführlich. Das unter I. mitgeteilte Magnificat ist typisch für die Art und Weise, in welcher am Ende des 17. Jahrhunderts das Falsobordone diminuiert wurde, deshalb konnte ich mir die Mitteilung der Falsobordoni von *Giovanelli* (mitgeteilt in meinem oben zitierten Buche Anhang S. 20) und *Bovicelli* selbst ersparen. Die Verstümmelung des Cantus des Madrigals: Io son ferito hai lasso von *Palestrina* (III. Buch, vgl. die Gesamtausgabe von Haberl, Bd. 28 S. 179 No. 15) bestätigt die vollständige Verkennung des Palestrinastils. Ganz abgesehen von dem Missverhältnis zu den anderen Stimmen, kann man sich nichts Monotoneres und Geschmackloseres denken als diese unaufhörliche Folge von Gängen und Manieren.

Derselbe Cantus ist mit Unterlegung eines geistlichen Textes (Ave verum corpus) nochmals diminuiert, dieselben endlosen Tiraten hier auf Miserere mei Amen!

Ich teile unter II. die Partitur des vierstimmigen Madrigals „Ancor che col partire von *Ciprian de Rore* aus dem ersten Buche seiner Madrigalen (nach der Ausgabe von 1550, vgl. Eitner's Biblio-

graphie in den M. f. M. 1889, S. 49) mit dem von Bovicelli passeggierten Cantus mit, aus welchem man sich einen Begriff von dem Stil wird machen können, in welchem das Bedürfnis nach Einzelgesang vor der Reform zum Ausdrucke kam.*) *Bovicelli* versichert zwar in der Einleitung, die wichtigste Norm für die Kunst des Diminuierens und Passeggierens sei die Berücksichtigung der anderen Stimmen, also der Stimmenführung und der Harmonie, in der Praxis aber sieht es damit recht traurig aus. Ein Blick in den mitgeteilten Madrigal zeigt uns häufige Verstöfse. (Einige hierin besonders anstöfsige Stellen habe ich mit einem (sic?) gekennzeichnet). Was die Diminutionen selbst betrifft, so fallen als besonders häufig auf: das Ansetzen auf der tieferen Terz und Heraufgehen zum Hauptton unter Berührung des dazwischen liegenden Tones (einige Stellen habe ich mit (s) bezeichnet), ferner die damals üblichen Verzierungen, Tremolo d. h. Sekundenbewegungen, Gruppo: Tremolo mit Doppelschlag, Tremoletto: unser einfacher Pralltriller u. s. w. Dagegen kennt auffallenderweise Bovicelli den Trillo der späteren Florentiner Schule nicht, d. h. eine rasche Folge gehauchter Noten gleicher Tonhöhe, obwohl feststeht, dass auch diese Manier längst bekannt war. Der kurze Vorschlag, für den es damals weder eine eigene Bezeichnung noch eigene Schreibweise gab, findet sich, wie in vielen Musikwerken der Zeit, auch bei Bovicelli, natürlich ausgeschrieben. Die Passaggien sind meist gleichmäfsige Gänge in Achteln, Sechzehnteln und Zweiunddreifsigsteln, meist in Sekundenfolgen, zuweilen durch ein anderes Intervall unterbrochen. Bovicelli vermeidet mit bestimmt in der Einleitung ausgesprochener Absicht *Cromen* (Achtel) anders als *per grado* folgen zu lassen, als zu schulmäfsig (pare che sia quasi lo studiare una lettione). Punktierte Gänge sind häufig. Dagegen ist ihm die von *Agricola* sogenannte lombardische Manier (d. h. die kurze betonte Note vor die längere unbetonte Note z. B. zu setzen) fremd, während dieselbe von andern Meistern benutzt wird, um Abwechselung zu schaffen. Sehr häufig benutzte sie u. a. *Francesco Severi*: Salmi Passeggiati, Roma 1615 (Kgl. Bibl. Berlin), *Gir. Marinoni*, I. Libro de Motetti (Prager Landesbibliothek XI, B. 41).

*) Diese Madrigale müssen sich grofser Beliebtheit erfreut haben. Denn nicht blofs rechnet sie Bovicelli unter die bekanntesten der Zeit, auch Bassano, Giov., Passaggi e Cadentie etc. Venetia 1598, passeggiert aus demselben Buch das Madrigal: Signor mio caro in ähnlicher Manier.

Ich muss hiermit schliefsen, denn dieser Aufsatz hat nicht den Zweck in erschöpfender Weise die Vorgeschichte jener Bewegung zu geben, mit welcher eine neue Blütezeit für die Musik, ja ein neues Kunstgenre, die Oper, entstand, er musste sich vielmehr mit einer knappen Charakteristik derselben begnügen.

I. Magnificat del Secondo Tono, à 4, di Giulio Cesare Gabucci.

Passeggierter Cantus.

Cantus und Alto.

Tenor und Bass.

Magnificat

A - ni - ma me - - a Do - - - - - - - - - - - - - mi - num.

Quia respexit humilitatem

Die übrigen Stimmen des Falsobordone bleiben unverändert und setzen bei ·§· ein.


An - cil . . . le - - - - - - - - - su - -


e Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes ge - ne - ra -






u. s. w.
Der Schluss:
- tio - - nes. Gloria pa - tri et . . . . . .


fi - li-


o Et spiritu - - - - - i San - - - - - - -


cto.

II. Cypriano de Rore. Aus: Il primo Libro de Madrigali, a 4 v. etc. Alt, Tenor und Bass nach der Ausgabe von 1550. Der Cantus Bovicelli's und derjenige der Ausgabe von 1565 stimmen überein. Vgl. M. f. M. 21, 48.

Passeggierter Cantus.

Cantus Orig. und Alt.

Tenor und Bass.

(s)

An - - - cor . . . . . che col . .

par - ti - - re . .

(s)

Io . . . . . .

. . mi sen - - - to . . . . mo - ri - - - re

Par - - - - - - | - tir vor- | rei . . . ogn'

hor' o - | - - gni . | . mo - men - | to.

(sic?)

Tan - t'è'l pia- | cer ch'io sen - | to | Tan -

t'è'l pia - cer ch'io . | . sen - to | | De

la . . . . | . . . . . . vi . . . .

(sic?)

- ta ch'ac- qui - - - - | - - - - sto nel . . . .

. . . . ri - tor - - - - no Et . .

(s)

co - - - - si mill' e mil-le vol-te'l . gior - - - no mill' e

Moderner Pralltriller mit Nachschlag (damals Tremolo genannt)

. . . . i E - - - - - - - - co . . si

mill' e mil - le volt' il gior - no mill' e mil - le volt' il

gior - - no Par - tir da voi - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - vor - re - - - - - -

Tan - to son dol - ci gli

(Nachschlag.)

vi - - - - tor . . . . . . ni mie- - - - -

- - - - - - - - - - - - - - - - - i.

Mitteilungen.

* *Organisten* der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis zu *Wolfenbüttel.* An Stelle der jetzigen Haupt- oder Marienkirche stand gerade dort, wo der kleine Altar steht, eine kleinere Kapelle, welche von Herzog Heinrich dem Jüngern, dessen beide Söhne im Kampfe bei Sievershausen gegen Moritz von Sachsen fielen, erbauet wurde. Dieser Fürst starb 1568, und seine Leiche war die erste in dem von ihm

erbauten Erbbegräbnisse der Marienkapelle, welche etwa nur 60 Jahre stand und nach Vollendung der stattlichen jetzigen Kirche in den Jahren 1621 oder 1622 abgerissen wurde. Auch diese Kapelle besafs eine Orgel, die 1570 für 150 Thlr. angekauft, 1581 für 15 Thlr. repariert und 1615 ein Positiv für 54 Thlr. angekauft wurde, da die Orgel unbrauchbar geworden war. Die Organisten an dieser kl. Marienkapelle waren:

1. *Bernhardus N.* anno 1573.
2. *Johann Pedell,* 1578—84.
3. *Johann Gorgius,* 1584—86.
4. *Franz Algermann,* der Jüngere, 1598—1603 (also zu derselben Zeit, als Thomas Mancinus hier Hofkapellmeister war).
5. *Christoph Selle,* 1603 — 1623, unter dem also nach den Angaben von Mich. Praetorius die Orgel der neuen Fürstenkirche erbaut wurde. Die Lücke von 1586—98 ist nicht auszufüllen; vielleicht nimmt man nicht mit Unrecht an, dass *Thom. Mancinus*, der in seinem Anstellungspatent, „Hoforganist" genannt ist, diese Stelle mit versah, bis es sich herausstellte, dass er als Hofkapellmeister, d. i. Leiter der Kirchenmusik, nicht zugleich die Orgel spielen konnte, oder es wurde ihm, da er vielleicht kränklich war und schon 1604 pensioniert wurde, ein Gehülfe in *Chr. Selle* gegeben, der in der alten Kapelle der letzte und in der neuen Kirche der erste Organist war und den Mich. Praetorius um zwei Jahre überlebte.

Es folgen nun die Organisten der jetzigen Hauptkirche:

1. *Christoph Selle* bis 1623.
2. *Melchior Schild,* 1623—26.
3. *Ludolph Schild* 1626—1630.
4. *Delphin Strunck,* 1630—32.
   Ludolph Schild (zum zweitenmale) 1632—37.
5. *Sylvester Hanike,* 1637—1678.
6. *Johann Benedictus Papst,* 1678—1720, † 2. Juli, fast 80 J. alt.
7. *Zacharias Benedictus Papst,* 1720 — 56, mithin 36 Jahre im Dienst. † 1. Dez. 1758.
8. *Johann Dietrich Christian Graff,* geb. 1732, † 1771, 39 J. alt.
9. *Johann Georg Römer,* geb. 1742, † 21. Sept. 1803, 61 J. alt.
10. *Johann Georg Abraham Schwarz,* geb. 1778, † 25. Nov. 1825, 47 J. alt
11. *Christ. Heinrich Strube,* geb. 2. Jan. 1803, † 25. Nov. 1850, 47 J. alt.

Schwarz hat ein Heft Orgelkompositionen, kl. Präludien, herausgeg.; *Strube* ein Landeschoralbuch, eine Orgelschule, Sololieder mit Klavier, Klaviersachen u. dgl.

12. *Selmar Müller,* 1851 — 88, geb. am 4. Nov. 1819 zu Elbingerode, wo sein Vater Lehrer war, besuchte das Seminar in Halberstadt, wo er Rink hörte, empfing seine Musikbildung im Institut für Kirchenmusik in Berlin, wurde zunächst Gesanglehrer an der Jakobsonschule in Seesen, dann Organist und Musiklehrer am Hzgl. Seminar zu Wolfenbüttel, † am 14. Mai 1888. Schrieb Liederhefte für Volksschulen, Choralvorspiele, gab das Strube'sche Landeschoralbuch neu heraus u. dgl.
13. *Alfred Michaelis,* vom 1. Okt. 1888 bis dahin 1890, erhielt seine Musikbildung in Leipzig, wohin er auch 1890 wieder übersiedelte.

Christ. Selle bekleidete sein Organistenamt an der neuen Hauptkirche bis 1623, wurde dann bis 1627 an der Gotteslager'schen (Juliusstädter) Kirche hierselbst angestellt und war dann 1628—42 Opfermann an der Hauptkirche.

Ludolph und *Melchior Schild* waren Brüder. *Delph. Strunck* zog 1632 nach Braunschweig.

Von *Melch. Schild* stammt die Choralmelodie in unserm Landeschoralbuche: „Christ, der du bist der helle Tag," und „O Vater. allmächtiger Gott," — die hier sehr beliebt sind. Ob diese Angaben nach S. Müller richtig sind, ist mindestens zweifelhaft, da sich diese Melodie schon 1607 in der Sionia von M. Mich. Praetorius, der doch 1621 starb, fünf- und sechsstim. bearbeitet findet. M. Schild starb 1668 wahrscheinlich in Hannover, wo er um 1650 Organist war.

Wolfenbüttel. H. Pardall.

* *J. Theile* und *N. A. Strungk*, Zweiter Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper von Dr. *Friedrich Zelle* (Programm des Humboldtsgymnasium zu Berlin. Ostern 1891). Berlin 1891. R. Gaertner's Verlagsbuchhdlg. Herm. Heyfelder. 4⁰. 24 Seiten. Eine auf Quellenforschung wertvolle Abhandlung, die über die zwar bekannten aber wenig gekannten beiden Komponisten des 17. und 18. Jhs. einen Einblick in ihre Leistungen gewährt. Des Herrn Verfassers knappe und bestimmte Ausdrucksweise unterscheidet sich wesentlich von der heute üblich gewordenen Manier sein Thema bis zum Überdrusse breit zu treten und Beweise zu führen, die nur auf Vermutungen beruhen und meistens durch ein später aufgefundenes Dokument gegenstandslos werden. Die Herren nennen das „gründlich", gründlich langweilig ist aber treffender. Herr Dr. Zelle bringt über jeden der beiden Komponisten eine kurze Biographie, darauf ein Verzeichnis ihrer noch vorhandenen Werke mit manigfachen Bemerkungen und Beispielen aus denselben. Über Theile als Opernkomponist ist wenig zu sagen, da sich nichts erhalten oder noch nichts aufgefunden hat. Dafür macht uns der Verfasser mit seiner Passion bekannt, aus der er die Sinfonie und Einleitungs-Chor, ein Recitativ und eine Arie mitteilt. Das Beste ist das mit Instrumenten begleitete Recitativ vom Evangelisten und Jesus gesungen. Die Arie geht kaum über das Liedhafte hinaus und ist in der Erfindung schwach. Von Strungk dagegen erhalten wir Bruchstücke aus den Opern Galamelite 1671, Esther 1680 und Semiramis von 1683. Strungk's Opernschöpfungen sind noch aufserordentlich schwach, nicht nur, dass es ihm an Erfindung mangelt, sondern hauptsächlich an dramatischem Vortrage. Seine Opern stehen fast noch auf derselben Stufe als Staden's Seelewig von 1644. Der einzige formell, rhythmisch und inhaltlich am besten erfundene kleine Satz ist ein Lied, betitelt: „Der Studenten-Schmauss". Trotz der musikalisch wenig bedeutungsvollen Ausgrabungen, ist die Arbeit von grofsem Interesse und wertvoll für die Erforschung der Musikgeschichte, da sie zwei Männer betrifft, die einst in hoher Achtung standen und über deren Leistungen wir bisher auch nicht eine Ahnung hatten.

* Zu dem auf Seite 18 angezeigten 1. Hefte „Deutsche Volkslieder in Niederhessen" ist soeben das 2. Heft erschienen mit 37 einstimmigen und vierstimmigen Liedern aus dem Volksmunde gesammelt. Die Auswahl ist diesmal manigfaltiger, denn neben Soldatenliedern werden Kinder- und Liebeslieder mitgeteilt. Die Lieder zeichnen sich fast durchweg durch ihr natürliches Volksgepräge aus und liefern einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis des echten Volksliedes.

* *Albert Schulz*, Librairie franç. et etrangère, ancienne et moderne; Paris, rue de la Sorbonne 4, veröffentlicht einen Katalog, in dem sich auch von Nr. 182 bis 713 Musik befindet, sowohl theoretische wie praktische Werke, gröfsenteils der Neuzeit, zu mäfsigen Preisen. Selbst die 5 Mattheson'schen Werke sind zu 1 fr., 1,50 und 5 fr. zu haben.

* Hierbei 1 Beilage des Baseler Kataloges. Bog. 5.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 8.

Eine handschriftliche Sammlung von Gesängen aus dem 17. Jahrh.

Durch ein Geschenk meines hochverehrten Freundes des Generalkonsuls a. D. Dr. Felix Bamberg bin ich in den Besitz einer Quinta pars des *Theatrum musicum Orlandi de Lassus aliorumque praestantissimorum musicorum* selectissimas cantiones sacras quatuor, quinque et plurium vocum repraesentans Lib. I & II MDLXXX gekommen, welches bei R. Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke S. 192 f. (Exempl. auf der Königl. Hof- u. Staatsbibliothek in München) aufgeführt ist.

Auf dem Titelblatt des Druckes findet sich der ziemlich verblasste Eintrag: Ps. Petrus G. F. Laurenbergius, was ich lesen möchte: Possessor Petrus Guilielmi filius Laurenbergius d. h. Johann Lauremberg's bekannter Bruder, der 1639 als Professor der Poesie in Rostock starb, der Verfasser der Acerra philologica.*) Auf die Wahrscheinlichkeit dieser Deutung macht mich Herr Direktor Dr. Krause in Rostock aufmerksam. Dieser ältere Lauremberg führt nämlich in allen Quellen nur den einen Vornamen Peter. Aber sein Bruder Johann schrieb sich häufig nach dem Vornamen seines Vaters Wilhelm: Johannes Wilhemson Lauremberg. Dem also würde das Petrus Guilielmi filius L. entsprechen. Peter Lauremberg hielt sich in

*) Vgl. Allg. Deutsche Biogr. Bd. 18. S. 59 u. S. 58.

jüngeren Jahren lange in Frankreich auf, erhielt sogar 1611 eine Professur der Philosophie in Montauban und später einen Ruf als Professor der Medizin nach Montpellier, den er indessen ausschlug, um 1614 nach Hamburg zu gehen. Ich erwähne diesen Aufenthalt in Frankreich, weil ich den Druck des Theatrum für einen französischen halte.

Auf dem Vorsatzblatt des Bandes, der damals wohl auch schon die gleich zu beschreibende angebundene Handschrift mit enthielt, nennt sich als Besitzer Johannes Jordanus 1655. Dieser dürfte zusammenhängen mit dem M. Gab. Jordani Sternberg. (Gab: Jordan:, Gab. Jordani, also wohl Gabriel Jordani [filius] Sternbergenſis), welcher als Verfasser der Nr. 20—23 oder nach Zählung der Handschrift Nr. 21—24 der handschriftlich eingetragenen Kompositionen genannt wird.

Das vorliegende Exemplar des *Theatrum* bietet nämlich noch ein besonderes Interesse dadurch, dass ihm 43 Blätter angebunden sind, welche die handschriftliche sexta*, resp. quinta vox von 51 weiteren Gesängen enthalten.

Die ersten 19 Blätter sind auf der Vorderseite mit 51—69 gezählt, entstammen also vermutlich einer gröſsern Handschrift, deren Bll. 1—50 hier fehlen. Bis auf den Anfang der Vorderseite von Bl. 69 sind die Gesänge von einer ersten Hand geschrieben. Dann folgt eine zweite Hand, welche die Blattzahlen der ersten Hand durchstrich und statt dessen eine Zählung der Gesänge von 1 anfangend eintrug, dabei aber mehrfache Versehen beging. Nr. 18 lieſs sie aus; von Nr. 25 sprang sie auf Nr. 46 (statt 26); Nr. 48 lieſs sie wieder aus, ebenso Nr. 64; die letzten drei Nrn. blieben ohne Zahl. Ganz am Schluss greift vielleicht noch eine dritte Hand ein. Verfasser der Kompositionen sind nur selten genannt. Indem ich hier die Texte aufführe, setze ich die Nummern der Handschrift in Parenthese neben die richtig fortlaufenden Nummern. Wo mir die Herkunft der Texte bekannt war, habe ich dies darunter angegeben.

1. (1.) à 6. Waſs mein Gott will, dz gesche allzeit
sein will ist der allerbeste,
Zu helffen den er ist bereidt,
die an ihn glauben feste,
ehr hilft auſs noth, der fromme gott,
Er tröst die werlt mit massen,
wer Gott vortrawt, fest auff ihn bawt,
den will er nicht verlassen.

Das bekannte, dem Markgrafen Albrecht v. Brandenburg wohl mit Unrecht zugeschriebene Lied, welches nach Böhme mit seiner (d. h. einer älteren französ.) Melodie zuerst in Rhaw's Liederbuch von 1544 gedruckt ist. Böhme, D. Volkslied, Nr. 640.

2. (2.) à 6. Quis ſicut dominus Deus noſter, qui in altis habitat et humilia reſpicit in coelo et in terra, ſuscitans à terra inopem et de ſtercore erigens pauperem: ut collocet eum cum principibus populi ſui. Qui habitare facit ſterilem in domo matrem filiorum laetantem.

Ps. 112 (113) 5—9.

3. (3.) à 6. Dilectus meus mihi et ego illi, qui pascitur inter lilia, donec adſpiret dies et inclinentur umbrae.

Hohel. Sal. 2, 16—17.

4. (4.) à 6. Adſpice quam caſtâ flagrant duo pectora flamma,
quae pius inter se conciliavit amor
Ignea nec ceſsant emiſsa cupidinis arcu
ſpicula certatim corda ferire duo
Sic regat unanimis binas concordia mentes:
sic penſetur amor verus amore pari.

5. (5.) à 6. Veni in hortum meum, ſoror mea et ſponsa mea Surge, propera, amica mea, formoſa mea, columba mea. Veni, quia amore langueo. — Secunda pars. Oſtende mihi faciem tuam, ſonet vox tua in auribus meis, vox tua dulcis et facies tua decora, formoſa mea, columba mea, veni, quia coronaberis.

Dieser Text, wie unten die Texte zu Nr. 7. 11. 13. 14. 42. u. 45. ist aus zerstreuten Fragmenten des Hohen Liedes zusammengesetzt; vgl. 5, 1. 2, 10. 14. 5, 8 u. s. w.

6. (6.) à 6. Quare triſtis es, anima mea? et quare conturbas me? Spera in deo, quoniam adhuc confitebor illi, quia ſalus in vultu eius.

Ps. 42 (43), 5.

7. (7.) à 6. Vulneraſti cor meum, ſoror mea et dilecta mea. Veni de Libano, veni in hortum meum, veni, coronaberis, columba mea.

S. zu Nr. 5.

8. (8.) à 6. Cantabo Domino in vita mea, pſallam Deo meo, quamdiu ſum. Jucundum ſit ei eloquium meum, ego vero delectabor in Domino.

9. (9.) à 6. Nonne ſilet Deo Anima mea? ab ipſo enim ſalutare meum, nam et ipſe petra mea et ſalutaris meus., ſuſceptor meus, non movebor valde.

Ps. 61 (62), 2—3.

10. (10.) à 6. Ad te leuaui animam meam, Deus meus, in te confido, non erubefcam neque irrideant me inimici mei, etenim vniuerfi, qui te exfpectant, non confundentur.

Ps. 24 (25), 1—2.

11. (11.) à 6. O pulcherrima inter mulieres, o florens rofa clarior aurora, pulchra ut luna, electa ut fol rubens formofa fponfa mea veni de Libano. — Secunda pars. Veni in hortum meum carifsima mea; ecce quam pulchra es, amica mea, columba mea, formosa mea, fponfa mea veni de Libano.

Vgl. zu Nr. 5.

12. (12.) à 6. Domine Jesu Chrifte, non fum dignus, ut intres fub tectum meum, fed tantum dic verbum, et fanabitur anima mea.

Nach Matth. 8, 8.. Am Schluss: à 6 *Conftantini à Porta*, d. i. Fra Coftanzo a Porta, 1559—1623, vgl. Eitner, Bibliogr. S. 788. Es ist aber nicht sicher zu erkennen, ob diese Bemerkung nicht vielmehr der folgenden Nr. gelten soll.

13. (13.) à 6. Dilectus mihi et ego illi, qui pafscitur inter lilia donec adfpiret dies et inclinentur umbrae, revertere ad me, dilecte, veni, egrediamur in agrum, commoremur in villis, mane furgamus, videamus fi floruerunt mala; ibi dabo tibi ubera mea.

Vgl. zu Nr. 5.

14. (14.) à 6. Veni in hortum meum, charifsima mea. Ecce quam pulchra es, amica mea, columba mea, formofa mea, veni de Libano.

Vgl. zu Nr. 5.

15. (15.) à 6. Chrifte noftra fpes unica
Hoc pafsionis tempore,
auge piis jufticiam,
reisque dona veniam.
2da pars. Te fumma Deus Trinitas
collaudet omnis fpiritus
quos per crucis mysterium
falvas, rege per faecula.

16. (16.) Difcantus 2dus. 5 voc.
Ich stundt an einem morgen
Heimlich an einem ort,
Da hett ich mich verborgen,
Ich hört klegliche wort
Von eim Jungfrawlin, war hübsch vnd fein,
Sie sprach zu ihrem bulen:
Es mus gescheiden sein.

Böhme, Altd. Liederb. Nr. 269. v. Liliencron, D. Leb. i. Volksl. Nr. 121.

17. (17.) à 5. Ich weis mir ein festes gebawtes Haus,
Da sitzt ein feines frewlin auf,
aller ehr vnd tugent vol,
Ihr lieb vnd gunst Ich haben mus,
Es kost mir was es woll.

18. (19.) à 5. Tenor 2.
Uns ist doch nötig weltlich gut
Zu erhaltung dieses lebens,
drum bitt ich dich mit freyem muth,
Du wolst mir reichlich geben,
was mir ist nutz, mich auch beschutz
für vnglück, schand und schaden
laſs sein dein wort mein höchster hort,
Da zu, Herr Gott, vorleyh vns gnad.
Gnad, hülf vnd beistand gib du mir,
die weil ich hie sol leben;
das ich dein volck, welchs Du ia mir
aus miltigkeit hast geben,
in grechtigkeit vnd friedsamheit
regieren kön mit gnaden,
Damit dein ehr gemehret werd
Da zu, Herr Gott, vorleyh vns gnad.

19. (20.) à 5. Ein Edle gab ist Gottes gab,
Gott danck das ich sie bekommen hab,
Vnd bitt dich Gott meinem Herren,
Du wolst mir mehr glück bescheren

20. (21.) à 6. M. Gab. Jordani Sternb. à 6.
In tenebris noſtrae et denſa caligine mentis
Cum nihil eſt toto pectore conſilii
Turbati erigimus, Deus, ad te lumina cordis,
Noſtra tuamque fides ſolius orat opem.
Tu rege conſiliis actus, pater optime, noſtros.,
Noſtrum opus ut laudi ſerviat omne tuae.

21. (22.) Altus ſupremus à 5. Gab: Jord: Non moriar ſed vivam Et narrabo opera Domini. Caſtigans castigavit me Dominus, ſed morti non tradidit me. Altera pars ſequitur. Aperite mihi portas juſticiae, ingreſsus in eas Confitebor Domino. Haec porta Domini, justi intrabunt in eam.

Ps. 117 (118), 17—20.

22. (23.) à 5. Gab. Jordan. Ego ſum reſurrectio et vita, qui credit in me, etiam ſi mortuus fuerit, uiuet et omnis qui uiuit et credit in me, non morietur in aeternum.

Joh. 11, 25—26.

23. (24.) à 5. Gab. Jordani. Si quis diligit me, ſermonem meum ſeruabit et pater meus diliget eum et ad eum veniemus et manſionem apud eum faciemus.

Joh. 14, 23.

24. (25.) à 6.

Veni pater pauperum,
veni dator munerum,
veni lumen cordium.
In labore requies,
in aestu temperies,
in fletu ſolatium.
Sine tuo numine
nihil eſt in homine,
nihil eſt innoxium,
Flecte quod eſt rigidum,
foue quod est frigidum,
riga quod eſt aridum.
Da tuis fidelibus
in te confidentibus
ſacrum ſeptenarium,
Da virtutis meritum,
da ſalutis exitum,
da perenne gaudium.

25. (46.) Lobet den Herren, alle Heiden, preiset ihn, alle völcker, den seine gnad vnd warheit waltet vber vnſs in ewigkeit.

Ps. 117 (116), 1—2.

26. (47.) Jerusalem, Die du tötest die Propheten vnd steinigest, die zu dir gesand sint; Wie offt hab ich Deine kinder vorsamlen wollen, wie eine henne vorsamlet ihre küchelein vnter ihre flügel, vnd ihr habt niht gewolt. Siehe, euwer hauſs soll euch wüste gelassen werden, den ich sage euch, ihr werdet mich von itzt an nicht sehen, biſs ihr sprechet: Gelobet sey, der da kompt jm Namen deſs Herren.

Matth. 23, 37—39.

27. (49.) à 5.

Wolauff ihr musicanten
zu disem Neuwen Jar,
alle diſer Kunst verwanten,
singt mit der Engel schar;
Heut ist Gott Mensch geboren
nach seinem Wort vorwar,
wie er den zufor hatte geſworen
vnsern vätern allzumal.
solches alles ist erfült
an disem kindlein klein,

Arbiter ô rerum
ſalus et ſpes vitae noſtrae,
Eripe nos à malo
Eccleſiam ſerva
et nos Christe tege
veluti Babylonide ſeruas
tres in flamma viros
Vt tua laus noſtro
ſemper in ore ſit
et tibi pura mente canamus

dz in die windlein ist gehüllet,
vnser liebes Jeslein.
Darumb für allen Dingen
in diser gnaden zeit
last euwer stim erklingen,
Gott zu dienen seit bereit,
Frolockt vnd triumphiret
von hertzen allzumall,
musiciret vnd psalliret,
dafs efs in der lufft erschall,
seine grofse wolthat rühmet
vnd seine freundligkeit,
jubiliret vnd schon moduliret
mith den Engeln in Ewigkeit.

hymnos gratifsimos.
— O fumme redemptor —
tibi nos devotum tuum
populum fanctifica
Ecclefiam etc.

Der lateinische Text steht zu denselben Noten unter dem deutschen.

28. (50.) à 6. Da pacem, Domine, in diebus noftris, Quia non eft alius, qui pugnet pro nobis, nifi tu, Deus nofter.

Die antiphona pro pace.

29. (51.) Dominus cuftodiat te ab omni malo, cuftodiat animam tuam. Dominus, cuftodiat introitum tuum et exitum tuum ex hoc nunc et usque in faeculum.

Ps. 120 (121), 7—8.

30. (52.) State super vias et videte et jnterrogate de femitis antiquis quae fit via bona et ambulate in ea: Et invenietis refrigerium animabus veftris.

31. (53.) à 6. Wie der Hirsch schreyet nach frischem wafser, also schreyet Meine Seele, Gott, zu dir. Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gotte. Wen werd ich dahin kommen, dafs ich Gottes Angesicht schauwe?

Ps. 42 (41), 2—3.

32. (54.) à 5. Sieh, Lobet ihr Knechte den Herren vnd preiset seinen heiligen Nahmen. Lobet ihn mit geigen vnd harpfen, den er ist gütig vnd sehr barmhertzig, geduldig vnd von grofser güte. Lobet ihn mith hellen Cymbeln vnd last die paucken klingen. Singet ihm von gantzen Hertzen, lob, ehr sey Gott den Hern in hogsten thron auf erd, den Menschen ein wolgefallen.

Scheint ein im Anschluss an Ps. 150 frei gebildeter Text.

33. (55.) à 5.

Eia veni, Dorothea, veni, charifsima fponfa,
Eia veni tandem, fponfa dilecta, veni,

Numina ſancta volunt, age, conjugamur amantes
Sum Dorothea, tuus, Sis Dorothea mea.
Sed factum bene ades, Deus, hunc qui accendit amorem
Conjugium noſtrum proſperet atque beet.

34. (56.) à 6. Freuwe dich deſs weibes deiner jugent, Sie ist lieblich wie eine hinde vnd holdselig wie ein rehe: Laſs dich ihrer liebe alzeit settigen: Vnd ergetze dich alle wege in ihrer liebe.

Spr. Sal. 5, 18—19.

35. (57.) à 5. Der Herre ist mein hirte, mir wirt nichts mangeln. Der weidet mich auf einer grünen auwen vnd führet mich zum frischen waſser. Er erquicket meine Seele vnd führet mich auf rechter straſsen vmb seines Namens willen.

Ps. 23. (22.) 1–3.

36. (58.) à 5.

Was kann auf diser erden
doch einem lieber sein,
den wen ihm wol mag werden
ein schön Jungfrauwelein,
Die fromb ist, keusch vnd rein,
darzu trew vnd godtfürchtig,
dem Man gehorsam vnd züchtig;
einsam ist nicht gut sein.

Ob schon nicht reich von güthe,
ist sie an ehren reich,
macht sie ein frisch gemüthe
Ihr vnd dem man zugleich,
vnd wie ein dürres land
erquickt ein frischer regen,
also durch Gottes Segen
erquickt sie ihren Man.

Solch glück hat godt bescheret
auch unserm bräutigam,
den ihm wirt itz gewehret
ein frewlein tugendsam
recht nach ehrlicher sitt,
auch frommes ehrliehs stamens
vnd holdseliges Namens,
die ihm sein hertz erquickt.

Godt las euch wol bekommen,
her bräutigam, dis glück,
bewahr ewr schetzlein fromme
für aller falschen tück,
wohn euch mit gnaden bei
dz dis ewr reblein zarte
in ein fruchtbaren garten
viel treublein bringe frey.

37. (59.) à 5. Wem Gott ein frommes weib beschert
mith glauben vnd tugend geziert,
Der hat ein edles gut auf erd,
Daſs er billig helt treuwe vnd werth,
Den sie ist ihres Mannes hülff vnd freud,
Die ihn erquickt in lieb vnd leid.

Sie ist sein seul vnd ehren Crantz,
auf sie kan er sich laſsen gantz,
Ihr Man hat trost vnd freud an ihr,
sein ehr, seins hertzen wunsch begier,

Sein augenlust vnd freundlich hort;
Sie ist allstets nach gottes wort.
Darumb auch Gott nicht haben wolt,
Daſs Adam gantz allein sein solt
Vnd bauwt auſs seiner rieb vnd leib
Euam daſs allerschönste weib,
bracht sie selber dem Menschen zu
vnd schenckt sie ihm zur freud vnd ruhe.
Sprach: liebe sie vnd halt sie schon;
Lass sie sein deines hertzen Kron,
Ein fleisch vnd bluth, ein hertz vnd Sinn.
Darumb ihr stetes bleibet fein,
Halt fest an meinem Wort vnd Lehr,
Viel guts vnd glücks dan ich bescher.

38. (60.) à 5. Zion spricht, der her hat mich verlassen. Kan auch ein leiblich mutter ihres kindleins vergessen, dz sie sich nicht erbarme über den sohn ihres leibes? Vnd ob sie schon desselben kindleins vergessen, wil ich doch deiner nicht vergessen, den siehe in meine hende hab ich dich gezeichnet.

Esaias 49, 14—16.

39. (61.) à 6. Pater noſter qui es in coelo etc.

40. (62.) à 5. Sicut desiderat cervus ad fontes aquarum, sic desiderat anima mea ad te, Deus meus.

Ps. 41 (42), 2.

41. (...) In me transierunt irae tuae et terrores tui conturbaverunt me; cor meum conturbatum eſt, derelinquit me virtus mea. Dolor meus in conſpectu meo ſemper, ne derelinquas me, Domine Deus meus, ne diseceſseris à me.

42. (65.) à 6. Hofm. (offenbar der Name des Komponisten; etwa Eucharius Hoffmann, Verf. der Musica practica 1584?) Veni in hortum meum, soror mea u. s. w.

Ist dasselbe Musikstück wie unter Nr. 5.

43. (66.) à 5. Orl. (wohl Orlandus) Alleluja, vox laeta perſonat, vox jubilat, miracla praedicat et gratias Deo pias agit in aureo fidelium choro. — 2da pars. Alleluja, prae gaudio reſultant tum pauperum greges et unicum filium dei canunt, quotcunque ſunt in orbe chriſtiani.

44. (67.) à 5. Orl. (Orlandus?) Benedicam Domino in omni tempore, ſemper laus eius in ore meo. — Secunda pars. Laudabitur anima mea in domino, audiant manſueti et laetentur.

Ps. 33 (34), 2—3.

45. (68.) Surge, propera, amica mea et veni, jam hyems transiit, imber abiit et recefsit, flores apparuerunt in terra noftra, tempus putationis advenit; propera, amica mea, et veni, amica mea, speciofa mea, et veni columba mea in foraminibus petrae, in caverna maceriae. Oftende mihi faciem tuam, fonet vox tua in auribus meis, vox enim tua dulcis et facies decora.

Vgl. Nr. 5.

46. (69.) Ecce ascendimus Hierofolymam et omnia confummabuntur, quae fcripta funt per prophetas de filio hominis. Tradetur enim gentibus et illudetur et contumeliis afficietur et confpuetur et poftquam flagellauerint, occident eum ac die tertio refurget.

Luc. 18, 31—33.

47. (70.) Dixit autem Maria: ecce ancilla Domini, fiat mihi fecundum verbum tuum.

Luc. 1, 38.

48. (71.) sex vocum. Haec est dies (steht unter Pausen, es sind die Eingangsworte einer Antiphone auf Mariae Verkündigung) Heut ist vnfer heilandt Jesus Christus, wahr gottes sohn, mensche geworden. Secunda pars (wieder mit voraufgehenden Pausen). Heut ist vnser heilandt u. s. w. Gloria tibi domine.

49. (...) à sex. Domine quando veneris iudicare terram, ubi me abscondere à vultu irae tuae, quia peccavi nimis in uita mea; commifsa mea pauefco et ante te erubesco; dum veneres iudicare, noli me condemnare, fed fecundum magnam mifericordiam tuam miferere mei, Deus.

50. (...) à 6 voc. Benedicam Domino .... et laetentur. Magnificate Dominum mecum et exaltemus nomen eius in id ipfum Alleluia.

Ps. 33 (34), 2—4.

51. (...) Si quis etc. (steht unter Pausen). Et ad eum veniemus et manfionem apud eum faciemus. Audiftis quod ego dixi vobis: venio ad vos; fi diligeretis, gauderetis utique.

Joh. 14, 23. 28.

Ich habe die Texte hauptsächlich aus dem Grunde hier so ausführlich mitgeteilt, um dadurch die Auffindung der andern Stimmenbücher zu ermöglichen und auf sie die Aufmerksamkeit der Sammler zu lenken. Es wäre doch von grofsem Interesse, wenn sie sich noch wieder zusammenfinden wollten oder wenn wenigstens das Tenorbuch auftauchte. Es ist übrigens im allgemeinen wünschenswert, dass bei den

Inhaltsangaben über solche Sammlungen die Texte etwas ausführlicher, als dies meistens zu geschehen pflegt, mitgeteilt werden. Das blofse Stichwort ist oft völlig ungenügend, um daraus den Text zu erkennen. Benedic anima mea Domino kann Ps. 102 wie 103 sein; Beatus vir qui Ps. 1 und 111; Confitebor tibi, domine, in toto corde meo ist der Eingang von 3 Psalmen, ebenso Cantate domino canticum novum; Confitemini domino, quoniam bonus gar von 4 u. s. w. Mit der Anfangszeile eines deutschen Liedes ist man häufig genug nicht besser daran. Auch den Umfang eines Textes zu erkennen ist oft von Wichtigkeit, um z. B. zu unterscheiden, ob man einen ganzen Psalm oder etwa nur ein Responsorium, ob ein Responsorium oder eine Antiphone in dem Musikstück zu suchen hat. Es giebt aber auch noch andere Fragen, die tiefer greifen, um deren willen die genauere Beobachtung und Untersuchung der Texte namentlich der älteren kirchl. Musiken Wert hat. Möchte daher diese Anregung einige Beachtung bei den Forschern finden.

Schleswig, 3. März 1891.

R. v. Liliencron.

Carl Maria von Weber's Beziehungen zu Wiesbaden.

Weber's Verhältnisse zu Wiesbaden sind in der vortrefflichen Biographie (Karl Maria von Weber; ein Lebensbild. 3 Bände. 1866 bis 1868), die wir der Pietät seines Sohnes Max Maria von Weber verdanken Bd. I. S. 278 ff. zwar bereits mitgeteilt. Doch dürfte es den Verehrern des grofsen Meisters willkommen sein, auch den bis jetzt ungedruckten Brief kennen zu lernen, den er in dieser Angelegenheit an den damaligen nassauischen Kammerherrn von Ungern-Sternberg richtete. Dieses Schreiben ist in der genannten Biographie S. 281 mit den Worten: „den 3. August erhielt ich eine sehr artige Antwort ....“ angedeutet und befindet sich als Autograph Weber's im Besitz der Königl. Landesbibliothek in Wiesbaden. Der Wortlaut ist folgender:

Hochwohlgebohrner Herr!
Hochzuverehrendster Herr Kammerherr!

Durch Herrn Ahl in Mannheim, erfahre ich, dafs Ew. Hochwohlgebohren ihn beauftragt haben, an mich zu schreiben, und mir

eine Anstellung in den Diensten des Durchlauchtigsten Hofes von Nassau anzubieten.

Ich unterstehe mich daher Ew. Hochwohlgebohren mit diesen Zeilen zu belästigen, Indem ich Hochdieselben um Auskunft über die näheren Details und Dienstverhältnisse dieses mir so schmeichelhaften Antrags bitte.

Vor allen interessirt mich zu wissen, ob — Ein neues stehendes Theater errichtet wird, bey welchem ich mitwirken soll; — Unter welcher Gestalt und mit viel (sic!) Macht zu wirken, ich dabey in die Dienste Sr. Durchlaucht zu treten das Glück hätte, und ob ich jährlich ein paar Monate Reise Urlaub zu weiterer Vervollkommnung und Ausbildung würde erhalten können. Da ich schon in Breslau zu der Zufriedenheit des Publikums (von Wien aus eigends dazu hin berufen) die Oper neu organisirte, so darf ich mir vielleicht schmeicheln sowohl durch meine Erfahrung als besonders durch meinen Eifer, den schönsten Lohn des Künstlers, — die Zufriedenheit seines Fürsten, zu erringen.

Indem ich nur noch 14 Tage hier zu bleiben, und dann die Schweiz zu bereisen gedenke, wage ich es, Ew. Hochwohlgebohren um baldige Antwort zu bitten und verharre mit der ausgezeichnesten Hochachtung

Ew. Hochwohlgebohren

ganz ergebenster Diener

Carl Maria von Weber.

München den 19. July 1811.

Da im Jahre 1811 der Regierungsassessor, spätere Geheimrat Lange († 1820) die Oberdirektion des Theaters in Wiesbaden führte, unser Brief jedoch an den Herzogl. Kammerherrn und Regierungsrat von Ungern-Sternberg gerichtet ist, so ist daraus wohl zu vermuten, dass dieser zum Intendanten des damals projektierten Hof-Theaters bestimmt gewesen sein mag. Die Anstellung Weber's in Wiesbaden aber zerschlug sich bekanntlich, da die Stelle nur mit 1000 Gulden dotiert werden sollte, während Weber mindestens 1600 Gulden beanspruchen zu müssen glaubte. In diesem Jahre ging zu München seine neue einaktige Oper „Abu Hassan" zum erstenmale über die Bühne. Von hier begab sich Weber alsbald nach Leipzig, Berlin und an die Höfe von Gotha und Weimar, bis er im Jahre 1813 zum Kapellmeister des landständischen Theaters zu Prag ernannt wurde.

Biebrich am Rhein.

K. Walter.

Unbekannte Sammelwerke.

(Rob. Eitner.)

Das Antiquariat von Ludwig Rosenthal besafs im Juni 1891 eine Tenorstimme in kl. quer 4⁰ mit 5 Werken ohne Druckort und Jahr. Vier davon (1—4) scheinen von *Ottavio Scotto* gedruckt zu sein und würden daher in die Zeit von 1530—40 fallen. Der Notendruck ist aber offenbar ein doppelter und das spricht wieder gegen O. Scotto. Ein Petrucci'scher Druck ist es nicht, denn die Notenhälse sind je nach der Stellung herauf oder herunter gezogen, während sie bei Petrucci (auch bei Schöffer) selbst bei den höchsten Noten nach oben gestrichen sind. Die Lettern sind durchweg gothisch, sowohl auf den Titeln als im Buche selbst. Der Notensatz jeder Seite hat eine Breite von 13 cm und eine Höhe von 9½ cm bei 5 Notensystemen. Die Gröfse der Note ist genau diejenige von O. Scotto. Die 5 Drucke sind folgende:

1. Missarum Liber primus. (gothisch.) goth. reich verz. T. Sign. D. E 1—6. Foliierung 13—21 (22 nicht sign.).

1. *Joannes Mouton,* Missa s. nom. Altschl. g d d e . d c h a h . c d e d c d.
2. *Andreas de sylua.*



Kyrie.

2. Missarum diuerforum autho | rum Liber Secundus, goth., dito T. fol. 13—24, sig. bb 1—6 u. weiter nichts, alle übrigen Bll. unsign.

1. *Jo. Mouton* supra verbũ bonũ.
2. *Gascogne* sup bñdictus (Bl. 19).

3. Motetti libro primo. (gothisch, wie das) T. fol. 1—6, 9—11, 1 Bl. unsign., folg. 11—16 (macht 16 Bll.) sig. bb 1—8, die folg. unsign. Reg. Rücks., alles gothisch:

Per lignum salui facti sumus 2 (Jo. Mouton).
Miserere mei deus 2 (Josquinus).
De profundis clamaui ad te 6 (Josquinus).
O admirabile cõmertium 7 (Josquinus).
Quando natus est 8 (Josquinus).
Rubum quem viderat moyses 8 (Josquinus).

Germinauit radix iesse orta est 9 (Josquinus).
Ecce Maria genuit nobis saluatorem 9 (Josquinus).
Emendemus in melius 10 (Richafort).
Felix namque es sacra virgo Maria 11 (Jo. Mouton.)
Con gaudentes exultemus 12 (Thomas Martini).
Queramus cum pastoribus 13 (Jo. Mouton).
Nuptie facte sunt in Cana Galilee 14 (Hottinet barra).
Illa est potentia 15 (Jo. Mouton).
Inuiolata integra et casta 16 (Josquinus).

4. Motetti libro quarto (gothisch, wie) T. Foliiert 17—30. sign. BB 1—7 die übrigen unsign. Rücks. Inhalt:

Salue regina misericordie 18 (Jusquinus).
Aue fuit prima salus 19.
Aue virgo singularis 20 (Jo. de la fage).
Verbum bonum et suaue 21 (Jo. de la fage).
Factum est silentium in celo 22 (Jo. mouton).
In illo tempore Maria Magdalene 23 (Jo. mouton).
Christe redemptor o rex omnipotens 24 (Jo. mouton).
Jocundare Jerusalem 25 (Jo. mouton).
Sancte Sebastiane ora pro nobis 26 (Jo. mouton).
Partus et integritas 27 (Jo. de la fage).
In illo tempore postquam consumati 28 (Seb. festa).
Quam pulchra es et quam decora 28 (Const. festa).
Nunc dimittis servum tuum domine 29 (Const. festa).
In omni tribulatione 29.
Rex autem Dauit 30 (Gascogne).

Die Drucke 3, 4 haben denselben Inhalt wie die in meiner Bibliographie im Nachtrage S. 940 von 1521 und 1521a beschriebenen, doch stimmt die Beschreibung des Titelblattes der von Andreae Anticho gedruckten 2 Bücher nicht mit den obigen überein und müssen daher Nachdrucke sein.

5. Ein anderer Druck. Tenor. (gothisch.) Druckerzeichen, wie das bekannte Blümchen. Mit Einfassung. Alles gothisch. Seiten 3. 4. 5. 6. VII. IX etc. bis 30 u. 3 Bll. ohne Paginierung, sign. a 1—4 bis e 3. Letztes Bl. nur Notenlinien (mit 2 hds. Stim.) Kein Autor genannt. Inhalt:

O domine jesu christe. — O clara virgo christi. — Passio tua domine. — In illo tempore bis Stabat mater dolora c. 5 parte. 12 Motetten. Doppelter Druck. Hier fehlt jede Mutmaſsung.

Mitteilungen.

* Emil Vogel, Dr. phil. Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abteilung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Beschrieben von .... Mit verschiedenen facsimilierten Wiedergaben. Wolfenbüttel 1890. Julius Zwissler. Sehr gr. 8°. VIII, 280 S. u. 1 Taf. Pr. 12 M. Die Bibliographie macht mächtige Fortschritte und wenn die andern Staaten gleiche Anstrengungen in diesem Fache wie Deutschland machten, so besäßen wir in absehbarer Zeit das kostbarste Quellenmaterial. Leider ist dem nicht so. Oesterreich mit seinen reichhaltigen Musikbibliotheken thut gar nichts, ebenso Frankreich. Italien macht im Schneckengange Fortschritte. England setzt die unbrauchbarsten Kataloge in die Welt u. s. f. Für die Brauchbarkeit und Genauigkeit bürgt der Name des Herrn Verfassers, der sich als Geschichtsforscher und Bibliographe bereits einen geachteten Namen erworben hat. Die Wunderlichkeit der Einrichtung die Beschreibung des Buches **vor** die Mitteilung des Titels zu setzen, glauben wir keinenfalls auf Rechnung des Herrn Verfassers setzen zu müssen, sondern auf eine Vorschrift der Wolfenbüttler Bibliotheks-Direktion. Es ist eine neue Varietät von Bibliothekar-Einfällen. Die Wolfenbüttler Musik-Bibliothek ist reich und reichhaltig an Werken der größten Seltenheit aus dem 16. bis 18. Jh. Viele alte Stimmausgaben sind vollständig vorhanden und die unvollständigen sind in der Minderzahl. Ein besonderes Verdienst hat sich Herr Dr. Vogel noch erworben bei unvollständig vorhandenen Werken diejenige Bibliothek zu verzeichnen, auf der das Werk komplet vorhanden ist; ebenso wird auf Werke gewiesen, in denen man über den betreffenden Autor Näheres erfährt. Ferner sind anonyme Werke durch den Vergleich mit dem Autornamen versehen worden, eine Mühe, welche nur der zu schätzen weiß, der sich je mit ähnlichen Arbeiten beschäftigt hat. Druck und Papier sind vorzüglich. Die wenigen Druckfehler lassen sich ohne Mühe verbessern, z. B. Seite 82: Aaron, Pietro s. Arno (soll Aron heißen) und auf derselben Seite Agazzani, statt Agazzari, wie es dann S. 83 oben heißt. S. 85 Ambrais, muss Ambruis heißen u. s. f.

* Herr *Emil Krause* in Hamburg hat den im Jahrg. 22 der M. f. M. S. 139 erwähnten Artikel über die Entstehung und Entwickelung der Oper mit Zusätzen und teilweiser Umarbeitung als Broschüre unter dem Titel „Abriss der Entwickelungsgeschichte der Oper mit literarischen Hinweisen" in Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei Aktien-Gesellschaft (vormals J. F. Richter) 1891 in 8°, VIII u. 130 S. m. Register, herausgegeben. Der gewählte Titel „Abriss" entschuldigt die Kürze in der Behandlung des 17. u. 18. Jhs., jedoch wäre nicht ausgeschlossen gewesen, sich doch etwas mehr in die Leistungen dieser beiden Jahrhunderte zu vertiefen und nicht nur das bereits Bekannte und neu veröffentlichte Material in den Kreis der Betrachtungen zu ziehen. Es bedarf noch vieler fleißiger Arbeiter, um die verschiedenen Perioden der Entwickelung der Oper zu voller Klarheit zu bringen. Ebenso notwendig wären ausführlich biographische Arbeiten über die einzelnen Opernkomponisten. Wir sind noch so unwissend in den Leistungen einstiger gefeierter Komponisten, dass Jeder sich berufen glaubende Hand anlegen sollte Licht zu schaffen.

Brückmann, Bruno: Leitfaden zum Studium der Musikgeschichte für den Gebrauch beim Unterricht von .... Lpz. u. Zürich 1891, Gebrüder Hug. 8⁰, VIII, 148 S. Man könnte doch mit Recht von den Lehrern für Musikgeschichte verlangen, dass sie genaue Kenntnis von dem Inhalte der beiden erscheinenden Zeitschriften für Musikgeschichte, der Vierteljahrsschrift und den Monatsheften haben, doch da irrt man sehr. Ihnen genügen mit wenigen Ausnahmen die längst veralteten Musikgeschichten von Brendel und Reifsmann. Zu bedauern sind die Schüler, die solche Wege geleitet werden; es übersteigt aber jedes Mafs, wenn sich solche Lehrer noch berufen fühlen ihre Unwissenheit der ganzen Welt kund zu thun. Die gröfste Schuld tragen die Direktoren von Musikschulen, die mehr nach billigen Preisen, als nach einem umfassenden Wissen des Lehrers sehen. Zürich, der Wohnort des Verfassers, birgt einen vortrefflichen Musikhistoriker, der sich durch mannigfache historische Arbeiten bekannt gemacht hat, warum wird nicht eine solche Lehrkraft herangezogen? Es lohnt sich nicht der Mühe auf das Buch näher einzugehen, da jede Seite die Unwissenheit des Verfassers an der Stirn trägt. Wir empfehlen dem Verfasser Prosnitz' Compendium, Wien 1889, Wetzler; Sittard's Compendium, Stuttgart 1881, Levy & Müller und Köstlin's Geschichte der Musik im Umriss, Freiburg i. Br. 1884, J. C. B. Mohr.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin W., Charlottenstr. 63. Kat. 88 enthält eine aufsergewöhnlich seltene Sammlung von Musikdrucken und Buchliteratur, auch Werke der Neuzeit, Summa 288 Nrn.

* *J. Hess* in Ellwangen (Württemberg), Kat. 33, enthält neben Werken aus den verschiedensten Wissenschaften auch einige alte liturgische Drucke, Rhau's zwei Theorien und einige Stb. alter Musikdrucke (Nr. 252).

* Hierbei 1 Beilage des Baseler Kataloges. Bog. 6.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

John Douland's

Necessarie Observations belonging to Lute-playing.

Von **Wilibald Nagel.**

Die im folgenden in deutscher Übersetzung teilweise abgedruckte Abhandlung John Dowland's findet sich im Original in dem Werke: Varietie of Lute-lessons: Viz. Fantasies, Pavins, Galliards, Almaines, Corantoes and Volts: Selected ont of the best approved Authors, as well beyond the seas as of our owne countrie. By Robert Douland. Whereunto is annexed certaine observations belonging to Lute-playing: By John Baptisto Besardo of Visonti. Also a short treatise thereunto appertayning: By John Doul and, Batchelor of Musicke. London: Printed for John Adams 1610. [Im Besitze des britischen Museums.]

Wie ich hoffe, wird sich die Übersetzung der Arbeit John Dowland's, eines Musikers, welcher in der englischen Musikgeschichte einen hohen Rang behauptet und mehr als irgend einer aus der glänzenden Zeit der Elisabeth „populär" geworden ist, wozu ihm weniger seine kontrapunktische Gewandtheit, als vielmehr die Lieblichkeit seiner Melodieen verhalfen, durchaus rechtfertigen. Wir haben es hier nicht nur mit dem Werke eines der besten englischen Meister zu thun; der Aufschlüsse, welche D. über mannigfache den Historiker interessierende Dinge giebt, sind nicht wenige, und sie gewinnen für uns eine doppelte Bedeutung insofern, weil sie einmal ein Gebiet betreffen, das noch der Bearbeitung bedarf, sodann weil sie von einem Manne stammen, welcher vieler Menschen Städte sah, Ruhm und

Ehren in Fülle auf sich sammelte, der Befreundete grofser Herren und Fürsten wurde, um — sein Leben in einer Weise zu beschliefsen, welche eines gewissen tragischen Zuges nicht entbehrt. So ist Dowland ein aufmerksamer Beobachter geworden: er hat das gesehen, wovon er spricht, und ist das einmal nicht der Fall, so vergisst er nicht, es zu bemerken. Ein feiner Stilist ist D. nicht; er schreibt recht schwerfällig, so sehr, dass selbst Engländer, denen ich einzelne charakteristische Sätze mitteilte, sich zum Teil schwer, zum Teil gar nicht in diesen zurechtfinden konnten.

Unsere Kenntnis der englischen Musik ist noch immer eine höchst beschränkte; ich meine nicht in dem Sinne, dass das grofse Publikum und auch die „praktischen" Musiker keine Ahnung von ihrer Ausdehnung und Bedeutung haben; das ist vom ersteren nicht zu verlangen, und von den letzteren weifs man ja, welch „reges Interesse" die Herren im allgemeinen an den Ergebnissen der historischen Forschung nehmen. Ich meine vielmehr, dass die Kenntnis der englischen Musik auch unter den Historikern noch sehr im argen liegt: ich verweise nur darauf, dass Wasielewski in seiner Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrh. als die Fundorte seiner Quellen die Bibliotheken fast aller grofsen europäischen Städte nennt, London aber mit dem wahrhaften Weltwunder seiner Bibliothek des british Museum nicht anführt, wo Schätze lagern, von der man sich im ganzen keinen Begriff machen kann.*) Auch ist die Kunde davon, dass es einmal eine grofse und ruhmvolle Periode der englischen Tonkunst gab, so wenig verbreitet, so wenig weifs man davon, welche Rolle sie im Leben des englischen Volkes spielte, dass selbst ein so hervorragendes, jede geistige Strömung im Volksleben scharf heraushebendes und in ihrem Verlaufe verfolgendes Buch wie dasjenige J. R. Green's: Gesch. des engl. Volkes. Übers. von R. Kirchner etc. Berlin 1889, des Vorhandenseins einer englischen Musik nicht einmal gedenkt. Was wäre aber „merry old England" ohne Musik, dies Land, in welchem die Musikübung noch im 17. Jahrhundert, als im Beginne desselben die Verfallszeit jäh hereinbrach, in höchster Blüte stand?

---

*) Jeder, welcher einmal das Glück gehabt hat, auf dem br. Mus. arbeiten zu können und die unermüdliche Liebenswürdigkeit seiner Angestellten vom ersten bis zum letzten kennen zu lernen, wird mit mir Herrn Eitner für seine Worte über die Einrichtung der Bibliothek u. s. w. (siehe hier S. 68) Dank wissen. Wenngleich ich mich den wenigen tadelnden Bemerkungen E.'s nicht verschliefse, muss ich doch sagen, dass die Bibliothek alles in allem genommen nur ein einziges Epitheton ornans verdient: vollkommen.

John Dowland hat ein gröfseres Werk über die Laute zu schreiben beabsichtigt; allem Anschein nach ist dies aber niemals geschrieben worden, obwohl sein Sohn *Robert* in einem nachher noch anzuführenden Satze anzudeuten scheint, als habe sein Vater im Jahre 1610 diese gröfsere Arbeit nur noch zu vollenden gehabt. Wie sich dies auch immer verhalten möge, so viel glaube ich als sicher angeben zu dürfen, dass das fragliche Werk nicht gedruckt worden ist. Meine Nachforschungen nach einem Manuskripte waren vergeblich.*) Auch aus diesem Grunde wird man den kleinen Traktat einiger Aufmerksamkeit für wert halten.

Dass der Verf. J. D., der weitgereiste Virtuose und Komponist, der Übersetzer von des Andreas Ornithoparchus Micrologus ist, geht aus der Schrift selbst ohne weiteres hervor: my selfe was borne but thirty yeeres after Hans Gerle's book was printed .... und vorher: his (H. G.'s) book of Tableture printed 1533. Das ergiebt also 1563, das auch sonst als Geburtsjahr D.'s genannt wird. In seinem Werk: Pilgrimes Solace von 1612 nennt D. sich 50 yeeres of age; darnach wäre er 1562 geboren, und wir dürften dies Jahr endgültig als das seiner Geburt ansehen, wenn wir annehmen könnten, D. habe sich in der ersten Angabe über Gerle's Tabulaturbuch geirrt, wovon (nach Becker) im Jahre 1532 eine erste Ausgabe erschienen ist. (Die Titel von beiden Werken G.'s stimmen in der Hauptsache überein, so dass ich glaube, es handle sich um ein und dasselbe Buch. Gesehen habe ich leider keines von beiden.**) Nun spricht aber Dowland davon (an einer andern Stelle), dass sich Gerle auf dem Titelblatte „Lutenist, Citizen and Lute-maker of Nurenburge" nenne: diesen Zusatz trägt nach Becker nur die Ausgabe von 1533, nicht auch die vom vorhergehenden Jahre, wo sich G. „Lutenist zu Nurenberg" nennt.

*) In E. G. Baron's Hist. Theoret. u. Pract. Unters. des Instr. der Lauten, Nürnberg 1727: .... „bey dem in England sehr beliebten Johanni Dolando stehen bleiben. Er wird von dem Besardo ein vortrefflicher Englischer oder Engellischer Lautenist genennet. Weil er aber wuste, dass nicht sowohl jemand etwas vor sich, als auch vor anderen lernte, so gab er ohngefehr Anno 1619 unterschiedne Bücher und Wercke von diesem Instrument heraus."

A. a. O.: „der vortreffliche .... Besardus von Bisanz aus Burgund hat u. s. w. Seine Meister, deren er sich bedienet waren Laurencius Romanus etc. etc. Johannes Doland Anglus, welcher letztere von seinem Wercke also urtheilete: Was den Modum oder Ordnung auf der Lauten zu studieren anbeträffe, wisse er nichts besseres fürzubringen, als eben was J. B. B. davon geschrieben." Wo steht das geschrieben?

**) NB. die Lautenbücher von Gerle von 1532, 1533, 1534, 1537, 1546, 1552 sind beschrieben in M. f. M. 3, 211. 4, 38. 39 und 18, 101 ff. Dem von 1533, jetzt im brit. Museum, fehlt das Titelblatt. D. Redact.

Den ersten Hinweis auf eine von ihm zu schreibende theoretische Abhandlung über das Lautenspiel finde ich in J. D.'s Übersetzung von des Andreas Ornithoparchus: Micrologus or Introduction: contayning the art of singing etc. London 1609. In der Vorrede heifst es, nachdem D. den Theoretiker gepriesen, von dessen Lehre alle englischen Musiker den gröfsten Nutzen haben könnten: my industry and on-set herein if you friendly accept (being now returned home to remaine: von seiner zweiten dänischen Reise nämlich) shall encourage me shortly to divulge a more peciuliar worke of mine owne: namely: My observations and directions concerning the Art of Lute-playing, which instrument as of all that are portable, is and ever hath been most in request so is it the hardest to manage with cunning and order, with the true nature of fingering; which skill hath as yet by no Writer been rightly expressed: what by my endeavours may therein be attained, I leave to your future judgement, when time shall produce that which is already almost ready for the Harvest.

Dass unser Tractat nicht mit dem angezeigten identisch sein kann,*) ergiebt sich daraus, dass in ihm keine Angabe über den Fingersatz steht; Rob. D. sagt: the treatise of fingering I thought no scorne to borrow of J. B. Besaro of Visonti, being a man ...; es ergiebt sich aber auch aus des Sohnes Worten: untill my father hath finished his greater worke, touching the Art of Lute-playing.

Versuchen wir kurz den Wert der Abhandlung zu bestimmen. Unter den allgemeinen Bemerkungen fallen sofort diejenigen über die Kunstgriffe der Verkäufer auf, welche alten Saiten durch Abreiben mit Öl ein frisches Aussehen zu geben trachten, sowie diejenigen, in welchen D. in der umständlichsten Weise die Wege angiebt, wie sich der Käufer von Lautensaiten vor Schaden zu hüten habe. Alle diese Bemerkungen stimmen recht gut zu dem Bilde eines Lautenisten, wie es Mattheson entworfen hat: wenn ein Lauteniste 80 Jahre alt wird, so hat er gewifs 60 Jahr gestimmet. Das ärgste ist, dass unter 100 ... kaum 2 capable sind recht rein zu stimmen, und da fehlt es noch über dem bald an den Saiten, dafs sie falsch oder angesponnen ... bald an den Würbeln ..., Sätze, gegen welche der Candidatus

*) In: The first set of songs ... by J. D. .... preceded by a life of the composer by *W. Chappell,* F. S. A. (Ausg. der Musical Antiquarian Society) behauptet Chappell diese Identität: in the following year he published the promised Observations etc. Chappell hat wohl kaum die Einleitung Rob. Dowland's gelesen, sonst hätte er nicht mit dieser Sicherheit die Identität annehmen dürfen.

iuris Baron nicht eben witzig, und sogar mit dem schweren Geschütz des römischen Rechtes polemisirt. Virdung erwähnt in der Musica getutscht die Unbrauchbarkeit messingner oder stählener Saiten für die Laute: für den Bezug dieses Instrumentes kamen (wohl ausschliefslich) Saiten aus Schafsdärmen in Betracht. Wenn D. von einzelnen „Trebles" sagt, dass sie, wenn sie sich 'bucklig anfühlen, schlecht seien, da sie „not well twisted" seien, so hat man nicht daran zu denken, dass diese Saiten, wie hie und da die „Quintsaiten" z. B. bei den böhmischen Musikanten aus Seide gesponnen gewesen wären. Für die Quinten dienten und dienen noch 3 Därme von ausgesuchter Feinheit, welche in sehr komplizierter Weise zu einer Saite vereinigt werden: diese Einzelstränge soll man also nach D. aufdrehen und auf ihre Glätte und Klarheit untersuchen. Versetzt man sich recht lebhaft in D.'s Worte, so hat man ein Bild von der sogen. „guten, alten Zeit" mit ihrem Umstand und ihrer Weitschweifigkeit, wie sie uns jetzt glücklicherweise nur noch komisch erscheint. — Interessant sind die Zeitangaben: die beste Zeit für die Saitenfabrikation ist der Sommer; die im Winter gemachten sind nicht so gut. In Italien stellt man neuerdings die Fabrikation im Winter ganz ein, um erst wieder gegen Ostern damit zu beginnen. (Vgl. das neue Buch der Erfindungen, Leipzig u. Berlin, O. Spamer, 1879.)

Wie Dowland auf seinen grofsen Reisen die namhaftesten Fachgenossen und ihre Werke kennen lernte und hervorragend dabei thätig war, deren Kunst und Kunstlehre in seinem Heimatland die Pfade zu ebnen, so mag ihm auch Neusiedler's Lautenwerk von 1536 vor Augen gekommen sein. Die Worte des Nürnbergers: „wer die lauten zihen wil lernen, der ziehe zum ersten die quintsaiten, nit zu hoch, auch nit zu nider, eine zymliche Höch" sehen denen Dowlands ziemlich gleich: Trebles, which must be strayned neither too stiffe nor too flacke, but of such a reasonable height, that they may deliver a pleasant sound ... wieder ein Beweis von der völligen Relativität der Tonhöhe in der Lautenstimmung, s. u.

Was die „Bünde" angeht, so betrug deren Anzahl nach D. bis auf Gerle's Zeit 7, also bis rund gerechnet 1530, in den folgenden 30 Jahren wurden sie bis auf 8 vermehrt. Auch Virdung giebt 1511 7 Bünde an, Praetorius im Syntagma in der Zeichnung der Laute 9 (oder 8? die Zeichnung ist undeutlich). Nach Dowland's Rechnung um 1560 seien dann in England durch *Mathias Mason* 3 weitere Bünde von Holz auf der Laute angebracht, darauf durch die Franzosen der Hals der Instrumente verlängert und dadurch Platz für 2 weitere

Bünde geschaffen worden. Das gäbe also die Gesamtzahl von 13 Bünden, eine Zahl, der D.'s Angabe, die meisten Lauten seiner Zeit hätten 10 Bünde, widerspricht. So wie D. es aber darstellt, hat es den Anschein, als ob die von *Mason* mit 3 weiteren Bünden versehene Laute von den Franzosen um noch 2 Bünde vermehrt worden sei. Die Zehnzahl der Bünde — und damit erledigt sich wohl die Unklarheit in der Darstellung — ergiebt sich auf doppelte Weise: die 8 Bünde + den 2 der Franzosen; und die 7 Lautenbünde, wie sie vielleicht in England meistens vorhanden waren + den dreien, welche Mason hinzufügte.

Ferner die Zahl der Saiten, welche *Virdung* auf 9, 11, 13 oder 14 angiebt: „gmainlich" seien es jedoch nur 11. D. spricht nur von 9 Saiten, welche in der Zeichnung genannt werden: Treble, Small Meane, Great Meane, Counter-Tenor, Tenor, Base. Von diesen bezeichnet D. als doppelchörig ausdrücklich nur die Base, wobei zu beachten ist, dass die beiden, also unison gestimmten Basssaiten von gleicher Dicke sein sollen und ferner den Tenor. Ferner muss man nach D.'s Worten annehmen, dass auch die Treble Saite doppelchörig war, was immerhin gegenüber der einchörigen „Quintsaite" und auch dem Umstand gegenüber, dass sie als höchste Saite am meisten ins Ohr fiel, bemerkenswert erscheint. Dann sind also die 7., 8. und 9. Saite (diese Zählung gemäfs der Ordnung beim Aufziehen der Saiten hat durchaus ihre logische Berechtigung!) der Counter Tenor, Great und Small Meane, welche also nur einchörig waren. Die Stimmung Dowland's ist Γ—g mit den gewöhnlichen Intervallen, also reinen Quarten und in der Mitte die grofse Terz. Diese Stimmung war meist im Gebrauch. Eine besondere Stimmung wird jedoch in vielen Fällen vorgeschrieben: so verlangt z. B. *Alessandro Ferrabosco*, der in England naturalisierte Italiener (vgl. Becker, Tonwerke, welcher übrigens mehreres von F. nicht kennt und im Register zwei des Namens F. zusammenwirft), nicht weniger als 3 Stimmungen u. s. w.

Über die englische Lautenschrift noch das Folgende. Von *Thomas Robinson*, welcher im Jahre 1603 in London: the School of Musicke, wherein is taught the perfect method of the true fingering of the Lute, Pandora, Orpharion, and Viol de Gamba veröffentlichte, besitzen wir wahrscheinlich genauere Angaben, über alles hierher gehörende. Ich sage wahrscheinlich: das Buch, welches im Besitze des british Museum ist, war bei meiner Anwesenheit dort leider nicht zu finden. Bei der Entzifferung der Zeichnung Dowland's, in welcher er die Namen der Saiten und seine Stimmung, auch die Unisoni und Oktaven

in der nicht vollständigen Angabe der Griffe bietet, kamen mir zahlreiche Kopieen englischer Lautenstücke sehr zu statten, auf Grund deren ich die folgenden Angaben machen kann.

Vergleichen wir die englische Lautenschrift mit den bekannten französischen, italienischen und deutschen, so ergiebt sich: die englischen Lautenkomponisten gebrauchen für die Angabe der Griffe das kleine lateinische Alphabet; nirgendwo findet sich wie bei den Deutschen (man vgl. H. Neusiedler's Ausführungen im theoretischen Teil seines Lautenbuches) auch die Anwendung grofser Buchstaben. Wie bei der franzōs. und italien. Lautentabulatur ziehen die Engländer 6 Linien, die 6 Saiten der Laute vorstellend, und benutzen die Zwischenräume so, dass der unterste die Griffe auf der 6. Saite darstellt u. s. w. Was die Bezeichnung der Notenwerte anbelangt, so ist auch sie ziemlich feststehend und zeigt sich im Prinzipe derjenigen in der deutschen Orgeltabulatur gleich. Es steht also die Wertangabe über der obersten Linie, und zwar entweder Noten oder nur die Fahnen: sind mehrere aufeinander folgende gleichwertige Noten vorhanden, so wird nur die erste in ihrem Werte bezeichnet, und zwar auch dann, wenn die gleichwertigen Noten mehr als einen Takt umfassen. In der Musik zu einem Maskenspiel, welches 1607 vor Jacob I. zu White Hall aufgeführt wurde, finden sich bei zwei gleichlangen Noten „leyterlein", wie Neusiedler sagt, d. h. 2 senkrechte über den zugehörigen Griffzeichen stehende Striche, welche durch Fahnenstriche, als deren gröfste Anzahl 3 erscheinen, verbunden sind. Eine Verbindung von 4 Wertzeichen in der angegebenen Weise findet sich nicht, ebenfalls nicht eine solche von ungleichen Werten. Ambros, welcher der englischen Musik (leider!) keine oder nur geringe selbständige Forschung widmete und nur Geringfügiges über die englischen Lautenisten mitteilt, sagt III, 424: „im 17. Jahrhunderte kam dann die einfache Zahlenbezeichnung in Gebrauch, deren sich auch die Niederländer und die Engländer bedienten". Ich habe die Lautenstücke von *Thomas Campion, Ph. Rosseter, J. Danyel, W. Corkine, Al. Ferrabosco, John* und *Robert Dowland* u. s. w., soweit sie gedruckt im britischen Museum sind, ich glaube sagen zu dürfen, samt und sonders durchgesehen, aber eine andere Notierung in der Zeit dieser Männer nicht gefunden.

Taktstriche sind durchweg gezogen und meist mit Rücksicht auf die Einheit der Takte; doch fanden sich davon, so am Schlusse der einzelnen Absätze, auch Ausnahmen.

Auf irgendwelche Würdigung der englischen Lautenmusik kam

es mir hier natürlich nicht an; ich gedenke aber über den Gegenstand, über die englische Musik im Zeitalter der Elisabeth überhaupt in einer besonderen Schrift zu handeln, deren Abschluss ich noch in diesem Jahre erreichen zu können hoffe.

Für die Kenntnis der Laute in besonderen hat der Traktat nicht übermäfsigen Wert. Aber will man ihn auch noch so gering anschlagen, die Schrift lehrt wenigstens den grofsen Meister als Schriftsteller kennen, wenn auch nicht von der vorteilhaftesten Seite. Geschrieben scheint mir die Abhandlung nur zu sein, um dem Sammelwerke des Sohnes als eine Art von Einführungsbrief beim Publikum zu dienen. Wenn aber Dowland damals voraussetzte, sein Name übe noch den alten Zauber auf die Engländer aus, wie einst, ehe er für Jahre ins Ausland reiste, so täuschte er sich: bald genug sollte er erkennen, dass er „old fashioned" sei. — — —

In der folgenden Zeichnung gehört die Angabe der Stimmung Dowland; die Griffbezeichnungen u. s. w. habe ich, wie schon gesagt, aus den verschiedenen Lautentabulaturen unschwer zu erschliefsen gehabt, da die Unison- und Oktavenklänge auf den Saiten angegeben waren. Damit ist, wie ich annehmen darf, auch die englische Lautennotierung genügend kenntlich gemacht.

I. Ratschläge für die Wahl der Saiten.

Wenn wir es unternehmen, einen Mann auf der Laute zu unterrichten oder zu belehren, so setzen wir natürlich voraus, dass er schon vorher wisse (möge er niemals so ungebildet sein!), was eine Saite, Bund,*) Griff und Anschlag ist: daher wäre es für einen Lehrer nicht angezeigt, bei jeder einzelnen derartigen Kleinigkeit**) stehen zu bleiben, welche möglicherweise auf die Kunst des Lautenspieles Bezug hat, sondern ruhig über einzelne Dinge hinwegzugehen, die sich von selbst verstehen oder sich doch vom Lernenden selbst klar gemacht werden können, sei es durch die Natur der Sache, durch das Gefühl,

*) Bund = Fret, Griff = stop, Anschlag = stroke. Ich war in Verlegenheit, wie die beiden letzteren Ausdrücke zu übersetzen seien. Die Lexica geben nur die beiden obigen Ausdrücke, die im Grunde ja dasselbe bedeuten; wahrscheinlich geht stroke aber hier mehr auf den ausgebildeten, künstlerischen Anschlag. Es wird nämlich auch (cfr. an etymol. dict. of the E. l. by W. W. Skeat, Oxford 1882) fret erklärt als „a stop on a musical instrument ... such as is seen on a guitar, to regulate the fingering, also die Abteilungen, Halte (stop) der Saite, wie sie durch die frets bezeichnet werden. So bedeutet stop bei Blasinstrumenten die Klappe, ferner das Register der Orgel.

**) small point and matter.

dis diapason

diapente cum diapason

diapente cum diapason

tonus cum diapente

tonus cum | diapente

diatessaron | diatessaron | ditonus maior | diatessaron | diatessaron

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.
Treble. g	a	b	c	d	e	f	g	h	i
Small Meane. d	a	b	c	d	e	f	g	h	i
Great Meane. a	a	b	c	d	e	f	g	h	i
Counter-Tenor. F	a	b	c	d	e	f	g	h	i
Tenor. C	a	b	c	d	e	f	g	h	i
Base. Γ	a	b	c	d	e	f	g	h	i

f e c b G E D A

die Vernunft oder die Erfahrung: daher wollen wir nur von solchen Dingen handeln und Erklärungen geben, welche in erster Linie zu wissen nötig sind; und von diesen ist die Auswahl der Saiten sicherlich nicht die geringste.

Gewöhnlich fragen wir bei der Wahl der Lautensaiten darnach, ob sie frisch und erst kürzlich gemacht sind: dies schliefsen wir aus der Helligkeit und Festigkeit der Saiten, welche in einer Schachtel oder in einem Bündel beisammen liegen. Doch täuschen wir uns selbst durch diese Art der Beurteilung sehr, denn die Anwendung von Öl wird Saiten stets eine helle Farbe geben, und so wird denn von den Verkäufern sehr häufig dieser Kunstgriff bei alten Saiten angewendet.

Weil wir nun die Trebles*) in erster Linie haben müssen, so wähle dieselben von heller und freundlicher, weifser oder aschgrauer Farbe, und nimm eine der Längen in deine Hand, aber lasse sie nicht zu klein sein, denn solche Saiten geben keinen Ton, und aufserdem werden sie sich entweder aus Mangel an Länge auslösen oder äufserst falsch tönen.**) Auch öffne die Enden einer Saite des Knotens und halte sie gegen das Licht und siehe zu, dass sie rund und glatt sind; bemerkst du aber, dass sie gekräuselt sind wie der Faden der krausen Cypris oder wie Pferdehaar (was du sowohl fühlen wie sehen magst), so weise solche Saiten zurück, mögen sie auch beides, klar und stark sein, da sie nämlich nicht gut gedreht sind und daher niemals zuverlässig auf dem Instrument sein werden. Um die Stärke dieser Saiten zu erproben, setzen einige die Spitze ihres Zeige- oder Mittelfingers auf eines der Enden des Knotens, und wenn sie dies hart finden, so halten sie die Saiten für gut; wenn er aber nachgiebt, wie wir sagen und sich weichlich feucht anfühlt,***) dann sind die Saiten

---

*) Treble. Skeat erklärt: threefold, the highest part in music ... Why .. is not clear; still the fact is so, and the word, in that sense, is the same word as when it means triple. Indeed, we find triple used by Fairfax in the musical sense of treble. „The humane voices sung a triple hie" Fairfax, tr. of Tasso b XVIII st. 24. (hie bedeutet Hast, Flucht, Eile; sollte es hier nicht etwa gar mit „fuga" im alten Sinne (also Canon) identisch sein? Vgl. zu der Frage nach der weitern Bedeutung von „Treble": Dr. H. Eichborn's Aufsatz in M. f. M. 1889, pag. 162 ff.

**) Man wird aus der Fassung des Orig.s nicht klar: chose them (the strings) of a ... colour, and take one of the knots (!?) in your hand, but let it (the knot) not be too small, for those (! strings?) give no sound, besides they (knots?) will be either rotten for lacke of substance, or extreme false (strings?)

***) bend ... through a dankish weakenesse.

nicht stark. Andere wiederum nehmen das Ende der Saite zwischen ihre Zähne, reifsen an der Saite, und wenn diese dabei am Ende gefasert bricht, so ist sie stark; bricht sie aber kurz ab, so ist sie schwach. Diese Regel gilt auch für den Fall, dass man die Saite zwischen den Händen hält.

Der beste Weg ist der, eine Saite aufzupflücken (wenn der Verkäufer dies nämlich erlaubt und nicht etwa [von vornherein] dir erklärt, dass solche Saiten, wie er sie dir zeigt, alt oder gemischt sind), und dann sieh nach der Klarheit und den eben erwähnten Fehlern der Saite und ob sie mit kleinen Haaren fasern. Und wiederum sieh an den Enden an einer Seite des Knotens, dass die Saite nicht bucklig ist, ich meine, ein Stück dick und das andere dünn; ziehe alsdann, um die Stärke zu erproben, die Saite straff an zwischen deinen Händen, halte sie gegen das Licht und untersuche, ob sie so klar (durchsichtighell) wie bevor ist; ist sie es nicht und sieht trübe (muddy) wie ein brauner Faden aus, so wisse, dass es eine alte Saite ist und nur mit Öl abgerieben wurde, um rein gemacht zu werden. Diese Wahl der Saiten bezieht sich nicht allein auf die „Trebles", sondern ebenso auf die kleinen und grofsen „Meanes": dickere Saiten sind, wenn sie auch alt sind, durchaus besser zu gebrauchen, wenn nur die Farbe gut ist; sind sie frisch und neu, so werden sie, gegen das Licht gehalten, klar erscheinen, auch wenn ihre Farbe schwärzlich ist.

Es werden nun wiederum einige alte Saiten das Strecken zwischen deinen Händen gut aushalten, und doch, sobald du sie auf das Instrument aufziehst, sich nicht bis in den Halsabsatz (nut) dehnen (und ruckweise weiten) lassen, und dort brechen, selbst noch beim Stimmen: die beste Hülfe, wenn sich die Saiten nicht in dieser Weise dehnen lassen, ist, die kleinen Einschnitte des Absatzes, (in welchen die Saite gleitet), mit etwas Öl, Wachs oder Graphit einzureiben.

Wenn ihr Saiten auszusuchen wünscht, welche nicht falsch sind, (wenn der Verfertiger es euch nicht versprechen kann!), so ist da auch eine Regel für die Erkennung durch das Auge, nachdem die Saite ausgezogen ist; doch diese ist so gewöhnlich und allgemein bekannt, dass ich es nicht für angezeigt halte, euch mit ihrer Angabe zu belästigen.

Es giebt auch einzelne farbige Saiten, von diesen suche dir die hellsten Farben aus: vom Grün die Seewasserfarbe, vom Rot das Carnarion, vom Blau das Lichtblaue.

Wie nun diese Saiten aus zwei Sorten, grofsen und kleinen, bestehen, so ist jede von beiden Sorten in verschiedener Weise verpackt,

nämlich die eine Sorte, die kleineren Saiten, welche von Rom und andern Teilen Italiens herkommen, sind zu einigen Dutzenden in Bündel gebunden; diese sind neu sehr gut; wenn nicht, so giebt ihre Stärke bald nach; die andere Sorte ist in Schachteln verpackt und kommt von Deutschland; diese Saiten, welche von „Monnekin" und „Mildorpe" kommen, sind und bleiben die besten. Dann giebt es noch eine vollere und dickere Sorte von Saiten, als wie man sie gewöhnlich hat (welche wir Gansars nennen). Diese sind als grofse und kleine „Meanes" sehr gut, aber als „Trebles" nicht. Noch ist da eine andere Sorte von kleineren Saiten, welche in Livornia in Toscana gemacht werden: diese sind rund zusammen aufgerollt, als ob sie ein Büschel Pferdehaare wären. Diese sind neu sehr gut, aber es sind nur halbe Längen.*) Merke dir, dass hier ein Laden ist, welcher diese Saiten, die erst kürzlich hier eingeführt sind, hat; sie werden hier zugerichtet und gehen als „ganze Längen". Von den gröfseren Sorten der Basssaiten sind einige in Nürnberg, andere in Strafsburg verfertigt und nur in Knoten, wie andere Saiten aufgebunden. Diese Saiten sind neu ausgezeichnet; wenn nicht, so lassen sie sich durchaus nicht einstimmen. Die besten Saiten dieser Art sind die in doppelten Knoten zusammengebundenen (die zusammengefügten Doppellängen), welche in Bologna in der Lombardei gemacht und von dort nach Venedig geschickt werden. Von dort werden sie nach den Marktplätzen transportiert und gewöhnlich „Venice Catlines" genannt. Die beste Zeit für den Kaufmann sich mit Saiten zu versehen ist die Michaelmesse, denn um diese Zeit bringen die Saitenmacher ihre besten Saiten, welche im Sommer gemacht werden, nach den Frankfurter und Leipziger Messen; zu Ostern hingegen bringen sie ihre nicht so guten, im Winter gemachten Saiten.

II. Wie man die Saiten an ihre rechten Stellen auf der Laute bringt.

Um die Saiten wohl zu ordnen und sie an ihre rechten Stellen auf der Laute zu bringen, werden der Gesichts- und der Gefühlssinn in Anspruch genommen. Daher habe zuerst acht auf die Gröfse oder Kleinheit des Instrumentes, und diesem entsprechend bringe die Saiten so an, dass du für die gröfsere Laute die dickeren, für die kleinere die dünneren Saiten aussuchest und zwar:**) zuerst ziehe die Trebles auf, welche weder zu straff noch zu schlaff angespannt werden dürfen,

*) but they are but half knots.
**) which being so thought on und dies bedenkend!

sondern zu solch einer vernünftigen Höhe anzuspannen sind, dass sie einen gefälligen Ton geben und auch, wie die Musiker sagen, hin und her schwingen nach dem Anschlage.*) Zweitens ziehe die Bases auf und zwar auf der Stelle, welche man die 6. Saite oder Γ ut nennt. Diese Bases müssen beide von einer Dicke sein; doch ist es eine ganz allgemeine Gewohnheit gewesen (obwohl nirgendwo so viel angewendet wie hier in England) eine schmalere und eine dickere Saite zusammen aufzuziehen, aber erfahrene Musiker haben diese Gewohnheit aufgegeben als eine den Regeln der Musik widersprechende. Doch zu unserm Zweck: Diese doppelten Bases müssen in gleicher Weise weder zu hart noch zu schwach angespannt werden, sondern so, dass sie gemäfs deinem Gefühl beim Anschlag mit dem Daumen und Finger (!) gleichmäfsig den Trebles das Gleichgewicht halten,**) (yeelding from them a low or deepe sound) (?!) und von den Trebles um ein Intervall, genannt Disdiapason, entfernt sind. Sind nun die Bases eingeordnet, so gehe an den Tenor, dessen Saiten so viel kürzer als die des Basses sein müssen, dass sie ein Diatessaron höher, d. h. eine vierte, oder um es besser auszudrücken, vier Noten höher erklingen. Wenn das gethan ist, so schlage den Tenor mit deinem Daumen an und zugleich den Treble mit deinem Zeigefinger und du wirst beide in dem Intervall Diapason cum Diapente erklingen hören. Wie nun die Töne in der Höhe wachsen, so müssen die Saiten an Länge abnehmen. So ist es auch im umgekehrten Falle für die folgenden, nämlich die 7., 8. und 9. Saite, wobei wie vorher das Gleichgewicht beibehalten wird,***) wie wenn es gleiche Dinge wären, welche auf einer gewöhnlichen Wage gewogen würden.

III. Wie man die Bünde auf der Laute anbringt.

Obwohl man es voraussetzen dürfte, so beachten wir doch hier das Decorum nicht, weil unsere Auseinandersetzung sich nämlich zuerst darauf erstreckt, die Bünde auf der Laute anzubringen, anstatt zuerst von der Stimmung zu sprechen, wie es sonst fast allgemein üblich

---

*) play too and fro after the strokes thereon: die Saiten sollen nur so wenig hoch angespannt werden, dass die Schwingungen dem Auge noch sichtbar bleiben und demnach eine nur mäfsige Tonhöhe erzielt wird. Diese Erklärung hat viel gegen sich; was aber kann der Satz sonst bedeuten?

**) but that they may ... counterpoyse the Trebles. Man soll also mit jedem der beiden Finger ungefähr die gleiche Kraft beim Anschlagen anwenden müssen.

***) Likewise by the Contrary, for those accessories, which are the 7th, 8th and 9th string, and keeping the former counterpoyse, as if they were etc.

ist: doch habe ich, der ich für Schüler und nicht für Meister schreibe (in der Erkenntnis der Wichtigkeit beider Gegenstände), vorgezogen, diesen Gegenstand zuerst zu behandeln, in der Hoffnung, dadurch eine um so leichtere Einführung in die Stimmung der Laute zu gewinnen, welcher Gegenstand wohl nicht der geringste ist, und dessen Erklärung von den Meisten gewünscht wird, weil zwischen „bebünden" und „stimmen" Symphonie durch Antiphonie statthat, das ist zu sagen: dadurch dass man die Saiten aufwindet und nachlässt, entsteht aus einem Discord*) ein Accord, und umgekehrt. So wird eine süfse Weise geschaffen, welche in sich geschlossen ist**) und nach einer bestimmten Art und Weise, unter welcher die Töne zusammentreffen, durch ihre Übereinstimmung jenen Klang hervorrufen, welcher dem Ohre wohlgefällt. Daher denn der berühmte Meister Andreas Ornithoparcus im 3. Kap. des 1. Buches seines Micrologus sagt: eine Stimme ist zusammengesetzt aus „Key" und „Sillable". Ebenso sind hier die Töne auf der Laute, (wobei ein Tenor durch Noten ausgedrückt sein mag) zusammengesetzt aus „stoppe" und „stroke"; deren Unterscheidung wird durch Saiten gezeigt, von den Alten Phtongos genannt, und ebenso durch Frets (?), genannt Nervi. Glar. lib. I. Dodecha.***) Nun betrug die Zahl der Frets in den letzten Jahren nur 7, wie Hans Gerle der Lautenist, Bürger und Lautenmacher von Nürnberg (denn so bezeichnet er sich selbst in seinem Tabulaturbuche von 1533) bezeugt, und so blieb der 7. Bund (gemäfs dem Monochord in der diatonischen Ordnung) auf der Diapente stehen. Gegenwärtig jedoch wurde ein 8. Bund hinzugefügt: ich selbst bin 30 Jahre nach der Drucklegung jenes Gerle'schen Buches geboren, und alle Lauten, an welche ich mich erinnern kann, hatten 8 Bünde und endeten demnach auf dem Semitonium cum Diapente.†)

Aber, wie Plautus sagt, die Natur der Menschen, indem sie nach Kenntnis dürstet, wünscht allzeit mehr zu erfinden. *Mr. Mathias Mason*, unser hochberühmter Landsmann, Lautenist und einer der Grooms seiner Majestät höchst ehrenwerten Privie-Chamber, kam, wie man mir erzählte, durch einen geistreichen Einfall darauf, drei weitere Bünde zu erfinden, die von Holz gemacht und auf den Lautenbauch

*) between Fretting and Tuning there is Simphonie by Antiphonie, that is to say, through the winding up and letting downe of the strings, an accord riseth from Discord ...

**) which doth concurre.

***) Glarean Dodecachordon, übers. von P. Bohn, I, pag. 38.

†) Siehe unten.

geleimt waren; seither wurden, es war einige wenige Jahre später, durch die Franzosen die Hälse der Lauten verlängert, wodurch Platz für zwei weitere Bünde entstand, so dass alle Lauten, welche sehr verbreitet und beliebt sind, zehnbündig sind. Um nun die Bünde richtig anzubringen, wobei wir von den verschiedenen Tönen, welche sie verursachen, Gebrauch machen müssen, so sind da zwei Wege: der eine ist der göttliche Sinn des Gehörs, welchen diejenigen, welche damit begabt sind, meist gebrauchen; und es ist ja nach der Lehre der Stoiker eine Verbindung zwischen dem Verstand und dem Gehör; nach diesem setzen sie, wenn das Instrument „offen" gestimmt ist, die Bünde in ihre Ordnung. Wie aber Calvisius in „de initio et progressu musices" sagt: der Gehörsinn täuscht meistens und kann nicht über die Töne der kleineren Intervalle genau entscheiden. Hiermit stimmt Valla Placentius im 3. Kap. des 2. Buches seiner „Musik", worin er sagt, dass jene Töne mittels durch die Natur gegebener (!) Instrumente, also durch Scharfsinn und Verstand, und nicht nach dem Gehör bestimmt und abgewägt werden müssten, weil dessen Urteil unzuverlässig sei.

Die Gewissheit hierüber wurde nun zuerst, wie Petrus Comester in seiner Historia scholastica erzählt, durch Jubal ausgefunden, indem er seines Bruders Hämmer wog; aber die meisten Autoren schreiben dies dem Pythagoras zu, dem Sohn des Mnesarchus, eines geborenen Samiers, dem Urheber des Namens „Philosophie", welcher in den Zeiten des Cambyses, des Königs von Persien lebte, 70 Jahre, nachdem die Belagerung Babylons endete, als Tarquinius Superbus, der letzte römische König, regierte, mehr als 600 Jahre nach der Zerstörung Troja's und 500 Jahre vor Christi Geburt. Und die Veranlassung dazu war die folgende. Pythagoras, welcher an der Feststellung gewisser Intervalle arbeitete, entzog das Urteil seinem Gehör und richtete sich nach den Regeln des Verstandes: denn er wollte menschlichen Ohren keinen Glauben schenken, welche teils von Natur verschieden sind, teils durch äufsere Eindrücke beeinflusst werden. So lasse man z. B. eine Gesellschaft von Lautenisten, Violisten u. s. w., welche immerhin in ihrem Fache bewandert sein mögen, einen nach dem andern spielen: man achte dann auf jeden, wenn die Reihe zu spielen an ihn kommt, wie er sein Instrument nur nach seinem Gehör stimmt! Aufserdem huldigte Pythagoras keinem Instrument, unter welchen gewöhnlich viel Verschiedenheit und wenig Zuverlässigkeit zu finden ist, wie auch noch jetzt, wenn man nur die Saiten betrachtet, welche durch die Luft, welche sie aus-

trocknet, einen stumpfen Klang bekommen, oder durch einen andern Zufall ihre vorige Beschaffenheit leicht einbüfsen. In der Annahme nun, alle anderen Instrumente seien dem gleichen Einfluss unterworfen, studierte Pythagoras, indem er berechnete, dass alle diese Dinge (die Instrumente) keine völlige Sicherheit böten, eine lange Zeit hindurch, wie er das richtige und konstante Verhältnis der Konkordanzen berechnen könne.*) . . . .

. . . .

Soweit reichen die Worte des Boetius. Nachdem nun so die Intervalle nach Gewicht und Anzahl herausgefunden, wollen wir versuchen, sie durch Messung zu bekommen; dabei mag der Unwissende durch diese ungeteilte Dreieinigkeit wahrnehmen, dass der Finger Gottes die Musik bildete, als sein Wort die Welt schuf!

Nimm nun also ein dünnes, flaches Lineal von weifslichem Holz und mache es**) . . . .

---

*) Hier folgt die lange Erzählung davon, wie P. durch Schmiedehämmer auf die Unterscheidung und Bestimmung der Intervalle geführt worden sei. Vgl. darüber Ambros I, Forkel I etc.

**) Die folgende Darlegung Dowland's ist so unklar und verworren, dass man sich nicht darin zurechtfinden kann. Ich folge hier Mr. *A. J. Hipkins*, welcher auf Veranlassung Mr. *W. Barclay Squire*'s die Güte hatte, D.'s Worte für mich zu revidieren.

D. sagt: man nehme ein flaches Lineal, dessen eines Ende die bridge bedeutet (die Befestigungsstelle der Saiten auf dem Corpus). A heifse das andere Ende des Lineals, die „nut", also die Stelle, in welcher der Lautenhals einknickt: hier sind die kleinen Kerben, in welchen die Saiten gleiten. N heifse die Mitte. Dann giebt:

$^1/_3$ der ganzen Länge	den	7	Bund	H (diapente).
$^2/_{11}$ AH	„	1	„	B (Semiton).
$^1/_3$ AH	„	2	„	C (Tonus).
$4^1/_2 \times {}^1/_3$ (AB) von B aus gemessen	„	3	„	D (Semiditon).
$^1/_2$ AN	„	5	„	F (Diatessaron).
$^1/_2$ DF	„	4	„	E (Ditonus).
$^1/_2$ FH	„	6	„	G (Semidiapente).
$^1/_3$ der Länge B-bridge	„	8	„	I (Semiton. cum diap.).
$^1/_3$ der Länge C-bridge	„	9	„	K (Ton. cum diap.) (Hexachord maior).
$^1/_3$ der Länge D-bridge	„	10	„	L (semiditon. cum diap).

Nun übertrage man diese Mafse genau auf den Lautenhals.

Die Messung D.'s ist also rein pythagoräisch.

Bei dieser Gelegenheit spreche ich den beiden genannten, sowie Herrn Knecht in Zürich für seine Auslegung manches mir unklaren Ausdruckes meinen besten Dank aus.

IV. Von der Stimmung der Laute.

Ihr Wesen ist Symphonie durch Antiphonie, welche erwächst durch das Aufwinden und Niederlassen der Saiten, wie es schon oben gesagt wurde, und darin besteht nach Plutarch jener eine Zweig der Weisheit, welcher Musik genannt wird. Ich wünsche, dass diejenigen, welche sich selbst den Namen von Meistern beilegen (indem sie andere lehren), etliche gute und nötige Regeln für das Stimmen der Laute, nicht allein für ihre eigene Hülfe, sondern ebenso für den augenblicklichen Nutzen ihrer Schüler ausfindig machen, weil dies nämlich durchaus notwendig ist. Wiederum, mag auch der Meister nicht so fleifsig, sorgsam und eingehend sein, so sind doch drei Dinge zu verlangen und für den Schüler notwendig, nämlich natürliche Anlage, Vernunft und Übung, weil die Harmonie hierin von der Wissenschaft und menschlichen Kunst abhängt, welche der Verstand durch die stete Übung in der Musik im Gedächtnis behält. Daher kommt es, dass (durch Übung) in der Musik nicht allein das Gefühl, sondern auch der Verstand subtiler gemacht werden.

Daher ermahne ich alle Praktiker auf unserm Instrument zur Erlernung ihrer künstlichen Gesänge, ebenso die Elemente und Prinzipien dieser Kenntnis verstehen zu lernen, als ausgezeichnete Helfer in dieser Wissenschaft, welche man sich auch bald zu eigen gemacht hat, wenn nur der Lehrer geschickt genug ist, richtig zu lehren: für diesen Zweck habe ich kürzlich das Werk des gelehrten Andreas Ornithoparcus, nämlich seinen Micrologus ins Englische übersetzt.*)

Ebenso ist es Pflicht der Lauten-Lehrer, ihre Schüler die Stimmung zu lehren, dass sie dadurch beides, die dauernden Tonabstände, wie auch jene versteckten Intervalle, welche zur Stimmung eines Instrumentes gehören, unterscheiden lernen. Die Einsicht hierin wird uns gewöhnlich durch den feinen Gehörsinn zu teil, welcher von so grofsem Werte ist, dass Plotinus, das Haupt der Platoniker, es der Schönheit der Seele gleich setzt. Aus diesem Grunde haben einige Regeln aufgestellt, um die Übereinstimmung von Konkordanzen durch Unisoni und Oktaven zu erproben, was sich in der That machen lässt, sobald

*) Andreas Ornithoparcus His Micrologus, Or Introduction: containing the Art of Singing. Digested into Foure Bookes. Not onely Profitable, But also necessary for all that are studious of Musicke. Also the Dimension and Perfect Vse of the Monochord, according to Guido Aretinus. By J. D. Lutenist, Lute-player, and Bachelor of Musicke in both the Universities, 1609. London: Printed for Thomas Adams dwelling in Pauls Church-yard, at the signe of the white lion.

das Instrument gestimmt ist; aber nach welcher Anordnung die Saiten auf- und niederzulassen sind, darüber habe ich noch keine erklärende Auseinandersetzung bei irgend einem gefunden. Daher — ich spreche nach meiner eigenen Erfahrung — lasse den Schüler jedes Saitenpaar zunächst in den Einklang bringen und wenn das gut verstanden wird, so lasse ihn seine Bases und einen der Tenors im Einklang stimmen, drittens lasse ihn die Töne des Bass durch Anschlag angeben und dann mache den Tenor leer tönen, und zwar zu dem Ton, welcher im Bass angeschlagen war: diese Regel muss zwischen Bass und Tenorsaiten befolgt werden, bis der Bass mit dem Tenor im Buchstaben F im Einklang steht: und dann stimme beide Tenorsaiten zusammen, aber vorausgesetzt, du habest deinen Tenor zu hoch gestimmt, dann wirst du ihn (die richtige Tonhöhe) an einigen der Stellen um F finden, z. B. in G, H etc. Lass ihn daher wieder bis zu F herab. Der nämliche Weg muss durchweg innegehalten werden mit alleiniger Ausnahme von Kontratenor und Great Meane, wobei die gleiche Regel wie oben gilt, dass nämlich die Gr. M. im Einklang mit E*) in dem Kontratenor stehen muss. Wenn nun so nach dieser Regel die Laute gestimmt ist, so wirst du die Intervalle oder Spatien, wie sie in der unten gegebenen Tabelle**) enthalten sind, hören und leicht die Laute nach deinem Gehör stimmen lernen ohne anzuschlagen***) (?) und auch die Bünde anbringen nach der allgemeinen Gewohnheit.

Ein Couplet auf den Grafen d'Artois von vor hundert Jahren.

Mitgeteilt von Dr. jur. Th. Distel, K. S. Archivrat.

In Gesandtschaftsberichten des K. S. Hauptstaatsarchivs (Locat 2750, XXXVI, Bll. 601 — 604) fand ich ein Couplet, welches, wie mir aus der Nationalbibliothek zu Paris mitgeteilt wurde, in Frankreich während der Reise, die Graf d'Artois (später Karl X.) im Interesse Ludwig's XVI. an mehrere europäische Höfe 1791 unternommen

*) d. h. also die Great Meane setzt auf dem vierten Bund (von der leeren Saite an gerechnet) der Counter-Tenorsaite ein, also auf der grofsen Terz. „Der nämliche Weg muss durchaus innegehalten werden" (weiter oben) heifst natürlich: die leeren Saiten sind in reinen Quarten, also so, wie man es für die ital. und französ. Lautentabulatur als Normalstimmung aufstellen darf, einzustimmen. Virdung, Judenkünig und Gerle beginnen bekanntlich auf A.

**) Hierauf folgt im Original die Tabelle, wie sie oben beschrieben wurde.

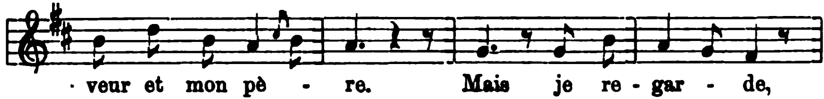
***) without stopping.

hatte, gesungen wurde. Der Text ist dort sonderbarerweise unbekannt, die Melodie (de Nina) stammt vom Komponisten der beiden Savoyarden *Nic. d'Alayrac.* Zur Erinnerung an die denkwürdigen Kongresstage (25.—27. August 1791) zu Pillnitz, welchen der Graf ebenfalls beiwohnte, teile ich im folgenden den Gesang — der Kürze wegen ohne Klavierbegleitung — mit.

(Air de Nina.) (Von D'Alayrac.)











Louis, pardonne à tes sujets,
On a changé leur caractère;
Ils ont cessé d'être Français
Puisqu' ils ont méconnu leur père;
Mais, mais espère!
Ah-ah! ah-ah!
D'Artois les refrancisera.
D'Artois — — — — —

L'infâme et traître général
Qui de son maître accroît les peines
Ne sait que lui faire du mal;
Chaque jour il rive ses chaînes.
Mais, mais j'espère:
Ah-ah! ah-ah!
D'Artois bientôt les brisera.
D'Artois — — — — —

Pour rétablir l'ordre et la paix
Léopold, Charles et Gustave
Vont enfin punir les forfaits
Des d'Orléans, Lameth Bamave,
Il faut y croire:
Ah-ah! ah-ah!
Que de Jacobins l'on pendra!

Nachtrag zu Mersenne's Druckwerke.

In der Bibliothek des britischen Museums in London fand ich folgenden bisher unbekannten Druck Mersenne's:

Traicté de l'orgve. Abbildung. De l'Imprimerie de Pierre Ballard. Hochfol. 102 S. Dedic. an Mr. Pascal, gez. von F. Marin Mersenne Minime, den 1. Nov. 1635. Preface au lecteur, 3 Bll. S. 1. Liv. 1. des orgues. Behandelt den Bau der Orgel mit zahlreichen Abbildungen, darauf wird jedes Register der Orgel mit seiner Pfeifenart erklärt. Um die Enharmonik herzustellen gebraucht er doppelte Obertasten für ♭ und für ♯ und fügt zugleich die Schwingungszahlen hinzu. Seite 84 befindet sich eine Tabelle für die Diminutions.

Mitteilungen.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel III, 4de Stuk. Amst. 1891, Fr. Muller & Co., bildet den Schlussteil des 3. Bandes, der demnach 268 Seiten umfasst. Er enthält Arbeiten über Christiaan Huygens, Johan Albert Ban, eine Nachlese zu dem Briefwechsel Constantin Huygens. Die Beschreibung eines Missale in Arnhem mit Musikbeilage. Mitteilung einiger alten geistlichen Lieder mit Facsimile, nebst einer Melodie aus einem Cantionale von 1561.

* Hierbei 1 Beilage des Baseler Kataloges. Bog. 7.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Totenliste des Jahres 1890,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikztg.
Büh. Gen. = Deutsche Bühnen Genossenschaft. Berlin.
Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.
Lessm. = Allg. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = le Mén. Journal du monde music. Paris, Heugel.
M. Rsch. = Musikal. Rundschau. Wien, Wetzler.
M. Tim. = Musical Times. London, Novello.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Lpzg., Kahnt.
Ricordi = Gazzetta music. di Milano.
Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Lpzg., Senff.
Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Lpzg., Fritzsch.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

(Die Herren Dr. Grandaur in München und Dr. Kalischer in Berlin haben durch Zeitungsausschnitte von Todesanzeigen sich um die Totenliste wesentlich verdient gemacht.)

Adam, Pierre, Solobratschist der grofsen Oper, st. im Juni das., 70 Jahr alt. Wbl. 345. Lessm. 323. Ménestrel 192.

Adolfi, Gustav, Baritonist, st. in Philadelphia. Sig. 1017.

Aguado, Antonio, Konservatoriumsprof., Komponist von Kirchensachen, st. im Jan. in Madrid. Lessm. 86. Sig. 250. Ménestrel 40.

Allessandrini, Pietro Mattioli-, Bassist u. Komponist einiger Buffo Opern, st. in Sinagoglio. Sig. 282.

Andreot, Cesare, Komponist geistlicher Musik, st. in Florenz. Wbl. 61. Sig. 153. Lessm. 72.

Antoine, Theophile, Posaunist am Coventgardentheater in London, st. das. 28. Febr., 71 Jahr alt. M. Tim. 220.

Arcais, Francesco d', Marquis, Musikschriftsteller u. Komponist, st. 15. Aug. in Castelgandolfo, geb. 15. Dez. 1830 zu Cagliari. Wbl. 453. Lessm. 410.

Argenteau, siehe Mercy.

Armstrong, Thomas, Pianist, Verfasser einer Geschichte der Tonkunst in Liverpool, st. im Mai das. Wbl. 309. Lessm. 283.

Avé Lallemant, J. Fr. Th., Klavierlehrer in Hamburg, st. das. 9. Nov. 85 Jahr. Sig. 1047.

Bächtold, J. G., Kapellmstr. in Schleitheim (Schweiz), st. das. im April, 71 Jahr alt.

Barnett, John (recte Bernhard Beer), Opern-Komponist, st. 17. April in Cheltenham, geb. 1. Juli 1802 in Bedford. M. Tim. 285.

Barth, Theodor, Musikalien-Verleger (Firma Sulzbach), st. 10. Mai in Buckow. Lessm. 240.

Bartsch, Christian, Rektor u. Herausgeber der „Dainu balsai", litauische Volksliedermelodien in 2 Bänden, st. 10. Jan. in Tilsit (geb. 1832 im Kreise Stallupönen). Nekrolog in Sängerhalle, Lpz. bei Siegel p. 103.

Bazzigotti, Raffaele, Komponist, Pianist u. Gesanglehrer, st. 30. Nov. in Trient, geb. in Bologna. Sig. 59. Ricordi 804.

Becker, Valentin Eduard, Komponist zahlreicher Männerchöre u. Stadtkämmerer in Würzburg, st. das. 24. Jan., geb. das. 20. Nov. 1814, Wbl. 75. N. Z. f. M. 68. Biogr. in Sängerhalle, Lpz. 1887. 414 mit Portr.

Beer, Bernhard, siehe Barnett.

Behrens, Joh. Didrich, Begründer des Chorgesanges in Norwegen, st. Anfang des Jahres in Christiania, 70 Jahr alt. Wbl. 127. Lessm. 97.

Bellardi, Lorenzo, Harmonie-Prof. am Musik-Lyceum in Turin, st. das. Wbl. 61. Lessm. 72.

Beluzki, Olga, Sängerin, st. im Juli in Moskau. Lessm. 379.

Berod, Marcello, Konzertsänger in Paris, st. das. Wbl. 188. Sig. 440.

Bertini, Domenico, Professor, Komponist u. Kritiker, st. in Florenz 7. Sept., geb. 26. Juni 1829 in Lucca. Ricordi 596.

Bianchi, Camillo Guglielmi, Orgelbauer, st. in Novi Ligure, geb. zu Lodi 10. Okt. 1821. Sig. 109.

Biletta, Emanuele, Opernkomponist, st. im Nov. zu Pallanza (am Lago

Maggiore), geb. 20. Dez. 1825 zu Casal - Monferrato. Wbl. 649. Ricordi 772. Ménestrel 375.

Blanch, Bartholomé, Musiklehrer u. Komponist in Buenos-Ayres, st. das. 27. Juli, geb. 30. Nov. 1816. Wbl. 519. Sig. 838.

Blot, Henry, Kapellmstr. u. Komponist, st. in Tournai 4. Sept. Lessm. 448.

Börner-Sandrini, Frau **Marie**, früheres Mitglied der ital. Oper zu Dresden, st. 24. Dez. 83 Jahr alt. Wbl. 26. Sig. 59.

Boschi-Boch, Baritonist, st. 6. Jan. zu Mainz, 71 Jahr alt. Sig. 91.

Bose, von, ehemal. Intendant des Wiesbadener Hoftheaters, st. 3. Nov. zu Wien. Sig. 999.

Brassin, Leopold, Pianist, st. in Konstantinopel, geb. 28. Mai 1843 in Strafsburg. Wbl. 188. Lessm. 219.

Burkhardt, Julius, Kais. Russ. Kammermusiker, st. 12. Juni in Dresden, geb. 23. April 1823 in Wilsdruff. Büh. Gen. 277.

Butler, John Jarvis, Organist in Tacoma (N. Amerika), st. das. 28 Jahr alt. Sig. 59.

Buzelli, Giuseppe, erster Kontrabassist am Teatro communale in Triest, st. das. 22. März, 75 Jahr alt. Wbl. 226. Lessm. 219. Ricordi 212.

Byrne, Arthur, Sänger u. Gesanglehrer in London, st. das. Sig. 264.

Campanella, Francesco, Gesanglehr., st. in Neapel, 62 Jahr alt. Sig. 489.

Canzi-Wallbach, Katharina, Opernsängerin in Stuttgart, st. das. 22. Juli, 87 Jahr alt. Wbl. 404. Lessm. 379.

Carl, Frau **Henriette**, frühere Preufs. Kammersängerin, st. in Wien 18. März, 80 Jahr alt. Wbl. 203. Lessm. 173.

Carli, Jacopo, Komponist, st. im Juli in Verona, 70 Jahr alt. Ricordi 484.

Casioli, Luigi, Musiklehrer, st. zu Udine, 71 Jahr alt. Ricordi 820.

Castellan, Andrea, Tenorist, st. zu Borgosesia, geb 1813 zu Vicenza. Wbl. 61. Sig. 153. Lessm. 72.

Cattinari, siehe Fassi.

Chaudier, Armand, Vorsitzender der Tonkünstler - Gesellschaft in Antwerpen, ein Grofsindustrieller u. Förderer der Kunst, st. das. 27. Mai, 60 Jahr. Lessm. 266. Sig. 727. Vossische Ztg. Nr. 244.

Christianowitch, Nicolas, Herausgeber von Briefen Chopin's, Schubert's u. Schumann's, st. im Juni in Poltawa. Wbl. 370. Guide 192.

Corsi, Giovanni, Baritonist, st. 4. Mai in Monza, geb. 1822 in Verona. Lessm. 266. Wbl. 287. Ricordi 308 Biogr.

Corticelli, Enrico, Piano-Prof. a. d. Accademia filarmonica zu Bologna, st. das. 25. Jan., 64 Jahr alt. Sig. 313. Ricordi 100.

Curth, **Ernst**, Komponist u. Arrangeur, st. zu Dresden. Lessm. 209.

Dameron, Fräul. **Pauline**, Opernsängerin, Freundin u. Pflegerin Auber's, st. im Aug., 65 Jahr alt. Wbl. 453. Lessm. 448.

Daniele, **Giuseppe**, Orchesterdirigent u. Tanzkomponist, st. im Febr. zu Paris. Wbl. 112.

Deacon, **Harry Collings**, Pianist, Schüler Cypr. Potter's, st. 24. Febr. zu London, geb. das. 1822. M. Tim. 220.

Demnitz, **Fritz**, erster Klarinettist der Königl. Kapelle zu Dresden, st. das. 2. April, 47 Jahr alt. Wbl. 237. Lessm. 219.

Deppe, **Ludwig**. Dirigent der Schles. Musikfeste, Kgl. Hofkapellmstr. a. D. in Berlin, st. 5. Sept. in Pyrmont. Nekr. Lessm. 434.

Deutsch, **Emanuel**, Bühnentenor, st. 26. Jan. in Berlin, 52 Jahr alt. Sig. 217.

de Voss, siehe Voss.

Döring, **Heinrich**, Kgl. Kammersänger am Hoftheater zu Hannover, st. das. 5. Sept., geb. 30. Aug. 1834 in Schwedenstadt. Büh. Gen. 358.

Dornheckter, **Otto**, Musikdir. u. Gesanglehrer, st. im Nov. zu Stralsund. Wbl. 649.

Dresel, **Otto**, Pianist u. Komponist, st. 26. Juli in Beverly bei Boston, geb. 1826 zu Andernach. Wbl. 453. Lessm. 448. Nekr. Sig. 721.

Dubez, **Peter**, Harfen-Virtuose am Orchester in Pest, st. 22. Okt. in Budapest, geb. in Schlesien. Wbl. 556. Sig. 935. Lessm. 536.

Dupont, **Pierre-Auguste**, Prof. am Konservatorium in Brüssel, Komponist u. Pianist, st. das. 17. Dez., geb. 9. Febr. 1827 zu Ensival. Wbl. 26. Sig. 109. Ménestrel 407.

Ehrlich, **Max**, ehemaliger Kammermusiker am Theater zu Kassel, st. das. im März, geb. 6. Nov. 1848 zu Herzberg. Büh. Gen. 171.

Ellis, Dr. **Alexander John**, (Pseudon. Sharp), Musikschriftsteller, st. 28. Okt. in Kensington (London), geb. 14. Juni 1814 zu Hoxton bei London. M. Tim. 732. Lessm. 656.

Engel, **Karl**, Musiklehrer in Barmbeck bei Hamburg, st. das. 4. März, 40 Jahr alt, Sig. 361.

Engelmann, **Julius**, Musikal.-Verleger in Wien, st. das. am 8. Sept, Rundschau 5, 179. Am 9. Sept. nach Wbl. 474.

Escudier, siehe Vandeul.

Espadero, **Nicloa Ruiz**, cubanischer Pianist, st. in Havannah, 55 Jahr alt Wbl. 519. Sig. 806. Lessm. 448. Ricordi 724. Ménestrel 343.

Estey, **Jakob**, Gründer einer Pianoforte- u. Harmonium-Fabrik, st. in New-York, 76 Jahr alt. Lessm. 240.

Eulenstein, **Karl**, Guitarren-Virtuose in London, st. 15. Jan. in Cilli (Steiermark), 87 Jahr alt, geb. in Heilbronn. Lessm. 72.

Fagotti, Ludovico, italienischer Tenor, st. in Carracas, 28 Jahr alt. Lessm. 86.

Farkas, Miska, Zigeuner-Primas, Kapellmstr., st. im Febr. in Raab, 61 Jahr alt. Sig. 329. Lessm. 173.

Fassi, Madame **Carlotta**, geb. Cattinari, italienische Opernsängerin, st. zu Paris, 62 Jahre alt. Wbl. 309. Lessm. 283.

Fitzenhagen, Wilhelm, Violoncello-Virtuos, Prof. am Kais. Konserv. zu Moskau, st. das. 14. Febr., geb. 15. Sept. 1848 zu Seesen. Wbl. 140. Lessm. 145. Sig. 264.

Flight, ..., Englischer Orgelbauer u. Organist, st. 31. Mai in Wandsworth, 90 Jahr alt. Wbl. 345.

Fogelberg, Gunnar, schwedischer Sänger u. Gesanglehrer, st. 9. Dez. in Trolätter, geb. das. 16. Sept. 1840. Lessm. 62.

Fontana, Alessandro, Kontrabassist, st. in New-York. Sig. 282.

Formaglio, Luigi, Opernkomp., st. in Monselice. Wbl. 309. Lessm. 283. Ménestrel 176.

Franck, César-August, Komponist von Oratorien u. Kammermusik, st. 8. Nov. in Paris, geb. 10. Dez. 1822 zu Lüttich. Wbl. 604. Lessm. 580. Sig. 1047. Ricordi Biogr. 740.

Frattini, Giuseppe, Organist an der Kathedrale zu Parma u. Orgelbauer, st. das. 23. März, geb. 1822. Sig. 475. Ricordi 212, Biogr.

Fröhnert, Karl, Kapellmstr. der Royal-Marines, st. 23. Febr. zu Stonehouse, 60 Jahr alt, geb. in Sachsen. Lessm. 145. Sig. 313.

Gade, Niels Wilhelm, Komponist, st. 21. Dez, in Kopenhagen, geb. 22. Febr. 1817 ebenda und nicht den 22. Okt. wie ausnahmslos alle Lexika berichten. Die Signale von 1887 pag. 406 berichten eingehend über die 70jährige Geburtstagsfeier im Februar. In seinen eigenen Aufzeichnungen giebt er auch den 22. Febr. an. Wbl. 13. Lessm. 8. Sig. 42.

Garkisch, Karl, Orchestermitglied des Leipziger Stadttheaters, st. das. 9. April, geb. 10. Aug. 1846 zu Uittwa. Büh. Gen. 204.

Galles-Torreiglioni, Opernsängerin, st. 7. Nov. in Parma. Sig. 1096.

Gayarre, Julian, spanischer Tenorist, st. 2. Jan. zu Madrid, geb. 1848 zu Proncal (Prov. Pamplona). Nekr. Lessm. 35. N. Z. f. M. 58. Wbl. 36. Ricordi 20.

Geiger, siehe Ruttenstein.

Goepfart, Christian Heinrich, Männerchordirigent zu Baltimore, st. das. 6. Juni, 52 Jahr alt, geb. in Weimar. Wbl. 370. Lessm. 326.

Goldberg, J. P., Gesangs-Professor an der Royal Academy of Music. st. 20. Dez. zu Wien, seinem Geburtsorte, 65 Jahr alt. M. Tim. 1891, 27.

Geltermann, August, Hofpianist in Schwerin, st. das. 2. Nov., 74 Jahr alt. Sig. 1017.

Grégoir, Édouard-Georges-Jacques. Komponist u. Musik-Schriftsteller, st. 28. Juni zu Antwerpen , geb. 7. Nov. 1822 zu Turnhout. Guide 200. Ménestrel 216. Wbl. 381. Lessm. 379.

Greulich, Adolf, Domkapellmstr. in Breslau, st. das. 20. Juli, geb. 1836 in Schmiedeberg, Schlesien. Wbl. 404. Breslauer Ztg.

Grevenberg, . . ., ehemals Tenorist, später Theaterdirektor in Köln, st. das. 7. Jan. Wbl. 49. Lessm. 35. Sig. 91.

Grinzweil, Norbert, Kais. Hofmusikhändler, Chef der Firma Rozsavölgyi & Co., st. zu Budapest 25. Mai, 63 Jahr alt. M. Rsch. 142.

Groten, Joseph, Fürstl. Konzertmstr. in Gera, st. 16./17. Mai zu Leipzig, geb. zu Aachen 25. Juli 1831. Sig. 727. Büh. Gen. 238.

Gum, Joseph, Hofopernsänger in Stuttgart, st. das. 22. Dez., geb. in München 10. Nov. 1844. Büh. Gen. 8. Wbl. 26.

Guercia, Alfonso, Komponist u. Gesangs-Professor am Konservatorium zu Neapel, st. das. im Juni, geb. 13. Nov. 1831 ebenda. Wbl. 392. Lessm. 379. Sig. 726. Guide 240. Ménestrel 224.

Guilmant, Jean-Baptiste, seit 50 Jahren Organist in Boulogne-sur-Mer, st. das. im Mai, 97 Jahr alt. Wbl. 287. Lessm. 266.

Hast, Louis, Professor der Musik in Louisville, st. das. im März, 70 Jahr alt, geb. in Bayern. Lessm. 145. Sig. 361.

Hauptmann, Susette, geb. Hummel, Witwe des Thomas-Kantors, st. 30. Okt. in Leipzig. Sig. 999.

Hauschild, Karl, Organist in Leisnig u. Komponist, st. das. 2. Jan. Wbl. 36. Lessm. 60.

Heckmann, Frau **Marie Auguste**, geb. Hertwig, Pianistin in Köln, st. das. 23. Juli, 47 Jahre alt. Wbl. 404. Lessm. 379.

Hecktheuer, F., Musiklehrer in Leipzig, st. das. im Sept. Lessm. 448.

Helmore, Thomas, seit 1846 Chormeister an der Kgl. Kapelle in London, Komponist u. Musikschriftsteller, st. 6. Juli in London, geb. 7. Mai 1811 zu Kidderminster. M. Tim. 489.

Hesselbach, Alexander, Heldentenor, st. 1. Juni in Milz (Thüringen). Wbl. 323. Sig. 697.

Hiebendahl, Rudolf, Kgl. Kammermusiker u. Oberlehrer am Kgl. Konservatorium zu Dresden, st. das. 14. Juni, 73 Jahr alt. Wbl. 323. Sig. 727.

Hollosy, Cornelia Lonovics-, Opernsängerin in Pest, st. in Mako (Ungarn), Sig. 264. Lessm. 97.

Hornstein, Robert von, Komponist u. Lehrer am Konservatorium, st.

19. Juli in München, geb. 6. Dez. 1833 in Donaueschingen. Wbl. 404. Sig. 617. Lessm. 379.

Hülle, Wilhelm, Lehrer am Konservatorium zu Köln, st. das. 18. Dez. Todesnachricht der Kölnisch. Ztg.

Hüls, Bernhard, Kgl. Musikdirektor u. Dom-Organist in Münster in W., Kirchenkomponist, st. das. 10. Aug., 80 Jahr alt. Wbl. 427. Sig. 679. Lessm. 410.

Hunt, John, Pfarrer u. Direktor der Choral-Society zu Gloucester, st. das. 31. März, 59 Jahr alt. M. Tim. 285.

Inzoli, Andrea G., Komponist, st. im Nov. in Crema, 52 Jahr alt. Ricordi 756.

Janssens, Jean François, Komponist u. Orchesterdirigent, st. in seiner Geburtsstadt Antwerpen 6. Mai, 80 Jahr alt. Lessm. 266. Ricordi 324.

Jarvis, W., Pianist, st. im Mai in Nottingham, 36 Jahr alt. Wbl. 309. Sig. 726.

John, Ernst, Stadtmusikdirektor in Halle a. S., st. das. 7. Jan., geb. 29. Juli 1823 zu Leipzig. Wbl. 49. Lessm. 35.

Jenuski di Ravenna, Aderio, Musiklehrer in Genua, st. das. im Okt., 61 Jahr alt. Ricordi 724.

Kaiser, Julius, Kgl. Kammermusiker in Hannover, st. das. im Mai, geb. ebenda 12. Febr. 1823. Lessm. 266. Sig. 727.

Kaiser Karl, Professor, Begründer der Musikschulen in Wien, musikpädagogischer Schriftsteller, st. 30. Okt. in Wien, 51 Jahr alt. M. Rsch. 202. Lessm. 656.

Karganoff, G., Komponist, st. noch jung in Rostow am Don. Sig. 440.

Kaufmann, Hans, Dirigent der Liedertafel u. Gesanglehrer in Luzern, st. das. 13. Jan., 45 Jahr alt. Lessm. 133. Schweizerische Musikztg. 18.

Kellermann, Thilo, Fürstl. Konzertmstr. u. Klarinett-Virtuos in Sondershausen, st. das. 16. Sept., 79 Jahr alt. N. Z. f. M. 430. Lessm. 461. Wbl. 490.

Klinkhardt, Traugott, Komponist von Männerchören, st. 9. Juni in Ballenstedt am Harz, 40 Jahr alt. Lessm. 323. Sig. 727.

Kögel, Frau Minna, geb. Borée, Altistin an der Leipziger u. Hamburger Bühne, st. 18. Sept. in Gunting bei München, geb. 8. Dez. 1846 zu Elbingerode. Büh. Gen. 382. Lessm. 475. Wbl. 505.

Kohlschmidt, Erop, Grofshzgl. Hofmusikus, Klarinettist, Liszt's Klavierstimmer, st. 18. März in Jena, 71 Jahr alt. N. Z. f. M. 166. Lessm. 219.

Könnemann, Mileslav, von 1858 bis April 1890 Kapellmstr. des Kurorchesters in Baden-Baden, st. das. 28. Nov., geb. 1826. Todesnachricht. Wbl. 649. Sig. 1145.

König, Hermann, Geigenmacher in New-York, st. das. 16. März, geb. 1830 zu Schöneck in Sachsen. Lessm. 240.

Köpper, Adolf, Komponist u. Musiklehrer in Columbia (Ver. Staat.), st. das 12. Aug., 72 Jahr alt, geb. zu Münster in Westphalen. Wbl. 490. Sig. 806.

Kötzschke, Eduard, Orchestermitglied des Dresdener Hoftheaters, st. das. 17. Dez. Büh. Gen. 8.

Krause, Julius, Stadt-Organist in Eisenach, st. das. im Jan., 45 Jahr alt. Wbl. 75. Sig. 217. Lessm. 72.

Krieg, Hieronimus, ehemal. Basssänger an der Kasseler Oper, st. 88 Jahr alt in Heidelberg Lessm. 145.

Kuhn, Johann Mathias, Musikdirektor am Lehrerseminar zu Cluny bei Paris, Komponist von Männerchören, st. das. 30. Okt., geb. in Saargemünd. Lessm. 580.

Kwast, Jakob, Organist u. Gesanglehrer in Amsterdam, st. das. 26. Juni, 70 Jahr alt. Wbl. 392. Sig. 726.

Lachner, Franz, Generalmusikdirektor u. Komponist, st. 20. Jan. in München. Wbl. 61. Nekr. Sig. 179. Schweiz. Musikztg. 181.

Lajarte, Théodore de, Komponist, Musikschriftsteller u. Archivar der grofsen Oper in Paris, st. das. 20. Juni, 64 Jahr alt. Guide 200. Ménestrel 200.

Lallemant, siehe Avé-Lallemant.

Lamoury, Philipp, Violoncellist, st. zu Paris im Jan., 40 Jahr alt. Lessm. 72. Sig. 186.

Lanza di Trabia, Francesco, Komponist, st. im Nov. in Neapel. Ricordi 756.

Laurencin, d'Armond, Graf **Ferdinand**, Kritiker u. Musikschriftsteller, st. 5. Febr. in Wien, geb. zu Kremsier in Mähren 15. Oktbr. 1819. Wbl. 112. Lessm. 86. Nekr. M. Rsch. 56.

Le Beau, Organist an der St. Mary's Wesleyan Chapel in Bedford, st. das. 15. Dez. Wbl. 26.

Lederer-Ubrich, Frau **Aswinde**, Opernsängerin, st. 7. Mai in Frankfurt a. M., geb 29. Sept. 1840 zu London. Lessm. 240. Sig. 743.

Lehnhardt, Gustav, Theaterkapellmeister, Komponist von Possen, st. in Teltow bei Berlin 12. Juli, 40 Jahr alt. Lessm. 379.

Lemaigre, Edmond, Organist an der Kathedrale zu Clermont-Ferrand,

Orgelkomponist, st. das. im Juni. Wbl. 356. Lessm. 323. Sig. 726. Ménestrel 200.

Lenschow, Karl, Orchester- u. Gesangvereinsdirigent, st. in Baltimore, geb. 1820 in Mecklenburg. Lessm. 209.

Léonard, Hubert, Violin-Virtuos u. Komponist, st. 6. Mai in Paris, 71 Jahr alt. Wbl. 260. Lessm. 240. Biogr. Ménestrel 152.

Leonardi, Antonio, Komponist u. Harmonie-Professor an der Cäcilien-Akademie in Rom, st. das. 24. Juli, 38 Jahr alt. Ricordi 516, Biogr.

Lippert, Wilhelm, Kapellmstr., st. 30. Aug. in Reichenberg in Böhmen. Wbl. 490.

Lhuillier, Edmond, Chansonettendichter u. Komponist, st. 9. Febr. in Paris, geb. 1803 in Mailand. Ménestrel 56.

Loh, Anton, Mitglied der Hofkapelle in Wien, Violinist u. Quartettspieler, st. in Gmunden 24. Juli, 45 Jahr alt. Wbl. 415.

Lonovics, siehe Hollosy.

Lotze, Wilhelm, Kgl. Kammermusiker in Berlin, Violoncellist, st. das. im Aug., geb. 1817. Wbl. 453. Sig. 821.

Louis, Emile, ehemaliger Chordirektor am Pariser Theater lyrique, später Gesanglehrer in Liverpool, st. im April das. Lessm. 219. Wbl. 226. Sig. 539. Ménestrel 120.

Mac Phee, Franc., Orchesterdirigent, st. 24. Juli zu Fall River (Ver. St.). Sig. 838.

Malchow, Karl, Kgl. Kammermusiker, st. in Berlin 7. Dez. Büh. Gen. 464.

de Malleville, Madame Tardieu, Komponistin u. Pianistin, st. 29. Mai in Paris, 60 Jahr alt. Wbl. 323.

Manzoni, Giulio A., Redakteur der Ricordi'schen Gazzetta musicale, st. 11. April zu Mailand. Ricordi 244.

Marchion, Joh. Jacob Christ., Tenorbuffo an der Dresdener Hofbühne, st. das. 17. Jan., geb. 10. Okt. 1816 zu Hildesheim. Lessm. 60. Nekr. Sig. 147.

Martin, Paul-Victor, Lehrer am Konservatorium zu Lille u. Gründer der populären Concerte, st. das. 11. Mai, 57 Jahr alt. Ménestrel 160. Lessm. 266. Wbl. 287.

Matthies, Christian, Orchesterdirigent in Leipzig, st. das. 13. Febr., 64 Jahr alt. Lessm. 97. Wbl. 172.

Matthison-Hansen, Hans, Professor, Komponist, Dom-Organist in Röskilde, st. das. 7. Jan., 83 Jahr alt, geb. in Flensburg. Wbl. 49. Lessm. 35.

Mattioli, siehe Allessandrini.

Menegazzi, Giuseppe, ein „maestro di musica“, st. im Nov. zu Mantua. Ricordi 724.

Mercy-Argenteau, Gräfin **Louisa**, Musikschriftstellerin, st. im Nov. in Petersburg, 53 Jahr alt. Wbl. 634. Sig. 1145.

Mesnard, Léonce, Musikschriftsteller u. Kritiker, st. 13. Mai in Grenoble, geb. 14. Febr. 1826 in Rochefort (Charente-Inf.). Biogr. Guide 159.

Molitor, Ludwig, Oberlandesgerichtsrat in Zweibrücken, Komponist katholischer Kirchenmusik, st. 12. Jan. das. u. geb. das. 12. Juli 1817. Todesanzeige.

Mollenhauer, Henry, Violoncellist, Komponist u. Konservatoriumsdirektor in Brocklin, st. das. 4. Jan., 64 Jahr alt, geb. in Erfurt. Wbl. 61. Lessm. 60.

Monahan, Edward, Violinist, st. im Jan. zu New-York, 52 Jahr alt. Sig. 379.

Müller, Karl, Grofshrzgl. Oldenburgischer Hofmusiker, Flötist, st. 18. April zu Hannover. Deutsche Musiker-Ztg. 171.

Müller, Karl Eduard, Organist, Violinist u. Musiklehrer, st. in Chicago 19. Aug., 74 Jahr alt. Sig. 806.

Muzio, Emanuele, Opernkomponist u. Kapellmeister, Schüler Verdi's, st. in Paris 27. Nov., geb. 24. Aug. 1825 in Busseto (Parma). Wbl. 649. Lessm. 656. Biogr. mit Portr. Ricordi 781. Ménestrel 383.

Naudin, Emilio, Operntenorist, st. im Mai zu Bologna, geb. 23. Okt. 1823 zu Parma. Wbl. 237. Lessm. 266. Ricordi 308.

Nessler, Victor Ernst, Opernkomponist, st. 28. Mai in Strafsburg, 49 Jahr alt. Wbl. 296. Lessm. 266. Nekr. Sig. 641. Biogr. Guide 176.

Nitzsche, August, Kantor u. Organist in Chemnitz, st. das. 8. Jan. Sig. 250.

Orsini, Allessandro, Opern- u. Kirchenmusikkomponist, Bibliothekar an der Cäcilien-Akademie zu Rom, st. das. im April, geb. ebenda 24. Jan. 1842. Wbl. 260. Lessm. 240. Sig. 806. Ménestrel 144.

Pahlmann, Emil, Kapellmstr., st. in Abo, 53 Jahr alt. Lessm. 108.

Palmieri, Frau **Maria**, Opernsängerin am Scala-Theater in Mailand, st. im Aug. in London. Wbl. 505. Lessm. 475.

Parietti, Camillo, Organist an der Kathedrale zu Bergamo, st. im Nov. das., geb. 1812. Ricordi 756.

Parietti, Luigi, Orgelbauer, st. in Madonna di Tirano (Veltlin). Sig. 73.

Partridge, Frau, Organistin an der Kathedrale in Brixam (Devonshire), st. das. im Okt. Wbl. 586. Lessm. 580. Sig. 1117.

Partzsch, C. E., Chordirektor in Braunschweig, st. 30. Aug. das. Sig. 759. N. Z. f. M. 430.

Pedrell, Francis, Komponist von Opern u. geistlicher Musik, Tenorist u. Orchesterdirigent, st. im Juni in Barcelona, geb. 2. April 1813 zu Palma di Majorka. Wbl. 370. Sig. 726. Ricordi 452.

Pellisov, siehe Schafhäutl.

Perkin, James, Dirigent u. Komponist, st. in Baltimore. Sig. 1017.

Peschka-Leutner, Frau **Minna**, Opernsängerin, st. zu Wiesbaden 12. Jan., geb. 25. Okt. 1839 zu Wien. Wbl. 49. Lessm. 35. Sig. 105.

Philipp, Franz, Militärkapellmstr. in Görlitz, st. das. 22. Sept. Lessm. 475.

Pichler, Franz, Musikinstituts-Inhaber u. Gesangverein-Dirigent in Wien, st. das. im Nov. Lessm. 596.

Pontillo, Francesco, Klarinetten-Professor am Konservatorium in Neapel, st. das. im Dez. Wbl. 26.

Poppenberg, Frau, Harfenvirtuosin, st. 23. Jan. in Zehlendorf bei Berlin, 82 Jahr alt. Lessm. 72. Sig. 217.

Pötzsch, Wilhelm, Hofballmusikdirektor u. erster Hornist der Hofkapelle in München, st. das. 23. Dez. Vossische Ztg. Nr. 605 u. Privatnachricht.

Powel, Wm. Aubrey, Komponist u. Sänger, st. im Jan. in New-York, 52 Jahr alt. Sig. 379.

Pradelle, Joseph, Musik-Kritiker, st. 1. Jan. in Marseille, 49 Jahr alt. Lessm. 97. Sig. 233. Le Guide 48.

Pritchard, J., Organist in Wrexham, st. das. Wbl. 519. M. Tim. 601.

Pressel, Dr. **Gustav Adolf**, schwäbischer Liederkomponist, Schüler Silcher's, st. 30. Juli in Berlin, geb. 11. Juni 1827 in Tübingen. Wbl. 427. Sig 679.

Puffholdt, Moritz Erdmann, langjähriger Dirigent des Stadtorchesters in Dresden, st. das. 20. Jan. Wbl. 75. Lessm. 72. Sig. 135.

Ramftler, Karl, Violinist der Kgl. Kapelle in München, st. das. 11. April, 46 Jahr alt. Lessm. 219.

Ransford, William Edwin, Musikverleger, Pianist, Tenorist u. Komponist, st. 21. Sept. in Carlton-Hill, 65 Jahr alt. Wbl. 519. M. Tim. 601.

Reif, Wilhelm, Herzgl. Hofmusikdirektor zu Meiningen, st. das. 16. Jan., 57 Jahr alt. Wbl. 88. Sig. 250.

Reinsdorf, Otto, Komponist u. Musikschriftsteller, st. 15. April in Berlin, geb. 28. Mai 1848 in Köselitz (Anhalt). Lessm. 209. Sig. 617,

Rohrdorf, Fräulein **Henriette**, Concertsängerin, st. 14. Nov. in Zürich. 67 Jahr alt. Wbl. 13.

Roncati. **Carlo**, Direktor u. Komponist, st. 41 Jahr alt im Juli in Cuneo (Piemont). Wbl. 427. Sig. 679. Ricordi 484.

Ronconi, **Giorgio**, Baritonist und später Direktor des Konservatoriums in Cordova, st. 8. Jan. in Madrid, geb. 6. Aug. 1810 in Mailand. Wbl. 90. M. Tim. 91. Lessm. 35.

Ruttenstein, Baronin **Constanze**, Witwe des Prinzen Leopold von Sachsen-Coburg-Gotha, als Constanze Geiger, seiner Zeit vielgenanntes Wunderkind auf dem Klavier und in der Komposition, st. in Dieppe, geb. 15. Okt. 1836 in Wien. Wbl. 474. Lessm. 448. Sig. 759.

Sachs, **Christian Friedrich**, Musiklehrer, Komponist u. Dirigent eines gemischten Gesangvereins in Frankfurt a. M., st. das. 18. Sept., 65 Jahr alt. Lessm. 475. Sig. 821.

Sainton, **Prosper Philippe Catherine**, Geiger u. Professor an der Royal Academie of Music, st. in London 17. Okt., geb. 5. Juni 1813 in Toulouse. M. Tim. 665. Ménestrel 343. Lessm. 536. Wbl. 569.

Sala, **Alessandro**, Organist u. Komponist von Opern u. Kirchenmusik, st. 7. Febr. in Verona, 74 Jahr alt. Wbl. 140. Sig. 297. Ricordi 116. Ménestrel 24.

Saldoni, **Baltasar**, Komponist, Organist u. Musikschriftsteller, Verfasser des Diccionario biografico de efemerides de musicos españoles, st. Anfang des Jahres in Barcelona, geb. das. 4. Jan. 1807. M. Tim. 107. Wbl. 75. Lessm. 72.

Sandrini, siehe Börner.

Sauret, **August**, Pianist, Bruder des Geigers, st. in Ward's-Island 29. Sept., 41 Jahr alt. Wbl. 505. Lessm. 491.

Sbrana, **Vincenzo** (Pseudon. Tartini), Gesanglehrer, st. 7. Jan. in Asti, geb. in Livorno. Lessm. 72.

Schafhäutl, Dr. **Karl Emil**, Ordentlicher Professor der Geognosi-, Bergbau- u. Hüttenkunde an der Universität München, Musikhistoriker und Schriftsteller, schrieb auch unter dem Pseudon. Emil Pellisov, st. 25. Febr. in München, geb. 16. Febr. 1803 zu Ingolstadt. Lessm. 145. Sig. 410.

Schiedmayer, **Adolf**, Teilhaber der gleichnamigen Pianofortefabrik in Stuttgart, st. das. 16. Okt., 71 Jahr alt. Lessm. 580.

Schiedmayer, **Paul**, Chef der gleichnamigen Pianofortefabrik, st. 18. Juni in Kissingen. Lessm. 326. Wbl. 345.

Schneider, **Henry**, Klavierlehrer in Philadelphia, st. 20. Aug., 59 Jahr alt in Bedford Springs (Ver. St.), geb. in Mainz. Sig. 806.

Schneider, **Jakob**, langjähriger Violoncellist am Stadttheater zu Breslau, st. 4. März, geb. 6. Febr. 1817 zu Schweinfurt. Deutsche Musiker-Ztg. 106.

Schuberth, Fritz, Musikverleger in Hamburg, st. das. 22. Aug., 72 Jahr alt. Wbl. 439.

Schultz, Albert, Erster Trompeter der Kgl. Kapelle in Berlin, st. das. 13. Aug. Wbl. 453.

Sedlmayer, Wilhelm, Opernsänger, st. 8. Jan. in New-York, 46 Jahr alt, geb. in Olmütz. Lessm. 60. Sig. 217.

Seemann, Adolf, Musikdirektor, ehemaliger Soloklarinettist der Hofkapelle in Hannover, st. das. 70 Jahr alt. Lessm. 72. Sig. 168.

Seidel, Hugo, Kapellmeister am Stadttheater zu Strafsburg im Elsafs, st. das. 18. Okt., geb. 4. Sept. 1827 zu Berlin. Lessm. 536. Ménestrel 352.

Sendelbeck, Friedrich, pensioniertes Mitglied der Münchener Hofkapelle, Hornist, st. 18. Juni in Planegg bei München, 85 Jahr alt, geb. in Nürnberg. Lessm. 323. Wbl. 356. Sig. 759.

Serighelli, Giuseppe, Kirchenkomponist u. Organist, st. im Sept. in Bergamo. Sig. 887. Ricordi 643.

Sessa, Luigi, Violinist, st. 14. Jan. in Mailand. Biogr. Ricordi mit Portr. 172.

Sgarci, Kapellmeister der italienischen Oper in Konstantinopel, st. das. im Juni oder Juli. Lessm. 448. Wbl. 439. Ricordi 548.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

6. Il Padre G. B. Martini, musicista-litterato del secolo XVIII. Notizia raccolta da *Leonida Busi.* Vol. 1. Bologna 1891 ditta Nicola Zanichelli (Cesare e Giacomo Zanichelli). gr. 8°. XXVIII u. 523 S. Von 465 ab der Catalogo della musica composta dal P.re M.ro G. B. Martini. Pr. 10 lire.

Pater Martini, das Orakel seiner Zeit in Musik-Angelegenheiten, zu dem sogar ein Leopold Mozart pilgerte, um sich die Genialität seines Sohnes attestieren zu lassen, ist so recht geeignet einem gewissenhaften und historisch bewanderten Musikgelehrten zum Vorwande zu dienen und ein Bild der ganzen Zeit zu geben. Herr Busi hat auch in diesem Sinne die Biographie aufgefasst und giebt nach deutschen Vorbildern eine umfassende Darstellung der ganzen Zeit. Er greift sogar noch weiter zurück und schüttet sein ganzes Wissen bis zu Palestrina zurück aus, überall nach bisher unentdeckten Quellen neues Material aufdeckend. Man bewundert die Gründlichkeit des Verfassers und staunt über die Fülle des Quellenmaterials, die er uns bietet. Herr B. versteht es vortrefflich aus Buchtiteln, Dedikationen, Briefen, theoretischen Werken, aus Dokumenten und Akten-

stücken das biographische Material zu sammeln und ein zusammenhängendes Bild des betreffenden Autors zu entwerfen. Wenn er auch öfters weit abschweift und die Anmerkungen den Text weit übersteigen, so wird der Historiker begierig nach dem gebotenen Stoffe greifen, denn er ist wertvoller als alle schönrednerischen Worte. Dem Verfasser stand allerdings das köstlichste und reichhaltigste Material des Liceo musicale in Bologna zur Verfügung, doch ist es immer anerkennenswert, dass er sich der zeitraubenden Vorarbeiten mit einem wahren deutschen Fleifse hingegeben hat, um das gebotene und so lange schon dort ruhende Material nach allen Seiten hin auszunützen. Von vielen Biographien italienischer Autoren bleibt nun nach Fétis Darstellung nicht viel Wahres übrig. Hoffen wir, dass der 2. Bd. des Werkes dem ersten recht bald folgt, denn er wird erst recht brauchbar werden, wenn ein Register beigegeben ist. Wir empfehlen das Buch zum fleifsigen Studium und sagen Herrn Busi im Namen aller Musikgelehrten unsern Dank für das köstliche Geschenk.

7. Der Ursprung des römischen Kirchengesanges. Musikgeschichtliche Studie von *Fr. Aug. Gevaert.* Deutsch von Dr. Hugo Riemann. (Vortrag, gehalten in der Sitzung der belgischen Akademie der Künste .... am 27. Okt. 1889, vermehrt mit Anmerkungen und einem Anhange.) Leipzig 1891. Breitkof & Härtel. gr. 8⁰. 87 S. Preis 2,80 M.

Der Herr Verfasser vertieft sich in seinem Vortrage in eins der schwierigsten Fächer der Musikgeschichte und mit glücklicher Beobachtungsgabe verbunden mit gründlichen Studien, gelangt er zu einem Resultate, welches geradezu überraschend ist. An der Hand der alten katholischen Choralgesänge, geleitet durch Aussprüche alter Theoretiker, durch Briefe von Päpsten und sogenannten Heiligen, gelangt er zu der Gewissheit, dass der gregorianische Kirchengesang (Choralgesang) keinenfalls auf den Papst Gregor I. im 6. Jh. zurückzuführen ist, sondern seinen Namen nur von Gregor III., der 741 starb, zu verdanken hat. Einer der vorzüglichsten Schöpfer und Beförderer desselben war Gregor's III. Vorgänger, der Papst Sergius (687—701 Papst). Er war lange Zeit Vorsteher der römischen Sängerschule, von Papst Adeodat berufen, und gab daselbst den Gesangunterricht. (Seite 34 ff.) Gevaert schreibt: Wir stehen nicht an in diesem Papste den geistigen Urheber der letzten Arbeiten am römischen Gradual zu erkennen, welche in nichts anderem bestehen konnten als in einer Überarbeitung aller alten Gesänge des Messrituals nach einem einheitlichen melodischen Stilprinzip. Nur eine solche Mafsnahme kann erklären, wie es kommt, dass die Messen der ältesten Kirchenfeste (Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Weihnachten, Quatember etc.) Melodieen haben, welche hinsichtlich der musikalischen Faktur durchaus denen der Offizien ähnlich sind, welche zur Zeit des Papstes Sergius selbst in die Liturgie eingeführt wurden. Wir glauben ferner, dass dieser erlauchte Papst der erste war, welcher die römischen Sänger in die Kenntnis der vier Kirchentöne mit ihren plagalen (oder der acht sogen. gregorianischen) Töne einführte, eine

Lehre die wir für syrohellenisch und von der antiken Tradition unabhängig halten .... Diese wenigen Zeilen sollen nur auf die Arbeit aufmerksam machen und zu weiteren Untersuchungen anregen. Der Anhang besteht aus Verordnungen der Synode von Rom vom 5. Juli 595, aus der Vorrede von Amalarius', einem Briefe von 508 von Cassiodor an Boetius, aus mehreren alten Melodieen, aus einem Verzeichnis des Officium der Laudes und der Vesper nach der Ordensregel der Benediktiner, einem Auszuge aus Beda Venerabilis, einem Briefe des Papstes Paul I. (757—767) an Pipin, König von Franken, einem Auszuge aus der Musica enchiriadis, fälschlich dem Hucbald zugeschrieben und endlich einer ziemlich umfangreichen Erwiderung auf die Einwürfe der „Revue Bénedictine", in der obiger Vortrag gleich nach der Lesung desselben erschien und zum Teil sich gegen die Gründe des Verfassers ausspricht, freilich oft mehr vom Standpunkte des katholischen Priesters aus, der auch nicht ein Tippelchen an dem Ruhme Gregor I. sich nehmen lassen will, als von dem eines wissenschaftlich prüfenden Gelehrten. Wir bewundern die Geduld des Herrn Gevaert, dass er so eingehend solche Entgegnungen sich bemüht zu widerlegen, glauben aber, dass er wenig damit erreichen wird, denn wo der Glaube anfängt, hört das Wissen auf.

Die Vierteljahrsschrift 1891 S. 116 dagegen bringt über die Arbeit Gevaert's eine sehr lesenswerte Bearbeitung von *P. Ambr. Kienle.* Sie gipfelt in dem Ausspruche „wir müssen die Arbeit für gefährlich halten, da es einer durchaus unhaltbaren These den Weg bahnt". Und nun weist der Verfasser wissenschaftlich nach, worin sich Herr Gevaert irrt.

8. Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek nach den vorliegenden Originalien systematisch-chronologisch geordnetes und mit Citaten und Anmerkungen versehenes authentisches Nachschlagebuch durch die gesammte Wagner-Litteratur von Nikolaus Oesterlein. Dritter Band. Mit dem Bildnifs des Verfassers. Abgeschlossen: 13. Februar 1888. (Nummer 5568 bis 9470.) Leipzig 1891. Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XXXII u. 517 S., mit dem Nebentitel: Beschreibendes Verzeichnifs des Richard Wagner-Museums in Wien. Ein bibliographisches Gesammtbild der kulturgeschichtlichen Erscheinung Richard Wagner's von den Anfängen seines Wirkens bis zu seinem Todestage dem 13. Februar 1883, dargestellt .... Preis 15 M.

Es ist staunenswert mit welcher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit die Verehrer Wagner's alles sammeln und verwerten was auf seine Person und seine Werke bezug hat. Künftigen Geschlechtern wird die mühsame Arbeit der Quellenstudien erspart und der Neid könnte sich beim Musikhistoriker regen, dass es nicht einst Männer gegeben hat, die mit gleicher Liebe und Gewissenhaftigkeit das Material unserer älteren grofsen Meister gesammelt haben. Das kleinste unscheinbare Blättchen ist ihnen wert aufbewahrt zu werden. Das obige Verzeichnis geht so weit sogar die Autoren anzuführen

deren Wagner irgendwo einmal gedenkt und erwähnt. Der vorliegende 3. und letzte Band bildet zugleich ein Register zu den zwei vorhergehenden.

Mitteilungen.

* Prof. *Federico Parisini* ist am 5. Jan. in Bologna gestorben. Er war Bibliothekar am Liceo musicale und an der R. Accademia filarmonica. Er gab seit 1879 den Katalog der Autographen-Sammlung von *Masseangelo Masseangeli*, der Akademie vermacht, heraus, doch hatte die Veröffentlichung keinen rechten Fortgang, denn in den fast 13 Jahren sind erst 15 Bogen in gr. 8⁰ erschienen und reichen bis zum Worte „Monteverde". Ebenso langsam schleppte sich die Veröffentlichung des Kataloges des Liceo musicale hin, wovon der 1. Band schon seit fast 2 Jahren vollendet ist und eine Fortsetzung vergeblich erwartet wird. An den Geldmitteln kann es nicht liegen, denn die standen zur Verfügung, man kann nur glauben, dass die alleinige Schuld Parisini trug, der entweder mit Amtspflichten überladen, oder ein zu langsamer Arbeiter war. Es wäre sehr zu wünschen, dass beide Posten recht bald mit tüchtigen Kräften besetzt würden, die sich der beiden begonnenen Aufgaben mit Eifer und Verständnis unterziehen. In betreff des Kataloges der Bibliothek des Liceo musicale möchten wir noch den Wunsch aussprechen: den 2. und 3. Band in rein alphabetische Ordnung zu bringen und nicht die Werke eines Mannes, wie im 1. Bande durch Teilung in Fächer geschehen ist, zu zerreifsen.

* In der schweizerischen Musikztg., Zürich 1890, Gebr. Hug, zu Nr. 4 und 7 sind Musikbeilagen veröffentlicht zu dem Artikel „Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell", von *Alfred Tobler*, welche den Kuhreien aus der Bicinia von Georg Rhau 1545, Nr. 84 im Original und in Partitur und 6 andere Melodieen aus späterer Zeit mitteilen. Auch über die Texte sind Aufschlüsse und Abdrucke zu finden. Seite 90 u. f. sind eine Anzahl neuere Jodellieder in Noten und Text mitgeteilt.

* Bekanntmachung. Der am 8. Juli 1891 zu Nürnberg verstorbene Friedrich Freiherr von Mettingh, langjähriges Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung, hat derselben ein Legat von 200 M vermacht. Ich habe dasselbe in Empfang genommen und auf der Kreissparkasse zu Templin niedergelegt. Das Vermögen des Kreises bürgt für die Sicherheit. Zins auf Zins soll stehen bleiben und sich vermehren. Nur in Zeiten der Not sollen die Zinsen angegriffen werden. Der Name des Gebers soll in jeder Jahresliste der Mitglieder als Wohlthäter verzeichnet und das Legat als von „Mettinghstiftung" in die Jahresabrechnungen eingetragen werden.

Der Sekretär und Kassirer
Rob. Eitner.

* Hierbei 2 Beilagen. 1. Der Baseler Katalog. Bog. 8. 2. L. P. Schuster's Liste der Musikinstrumenten- u. Saiten-Fabrik in Markneukirchen in S.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Totenliste des Jahres 1890,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Shaw, John, Professor der Musik, st. 6. März in Bilton Junction (Harrogate). M. Tim. 220.

Sharp, siehe Ellis.

Siebeck, Julius, lyrischer Tenor, Gesanglehrer, Komponist u. Violoncellist am Stadttheater zu Coburg, st. das. 5. April hochbetagt. Lessm. 219. Wbl. 226. Büh. Gen. 168.

Siebenrock, Joseph, Musikkritiker u. Komponist in Karlsruhe, st. das. 24. Okt., 40 Jahr alt. Lessm. 580. Wbl. 556. Sig. 966.

Siecke, Charles, Harmonieprofessor und Chormeister am Kaiserl. Konservatorium in St. Petersburg, st. das. im Juni. Guide 192. Wbl. 356.

Simon, Karl Emil, Musikalien-Händler in Stettin, st. das. 4. März. Sig. 379.

Slawitzky, Gustav, ehemaliger Kaiserl. Russischer Professor, Violinist, st. 1. Febr. in Gleiwitz. 57 Jahr alt. Sig. 329.

Soldano, Antonio, Flötist, st. im Juli in Neapel, 68 Jahr alt. Wbl. 474.

Squarcia, Davide, italienischer Bariton, st. in Fano. Wbl. 127. Lessm. 97.

Stevens, Frederik, Komponist u. Orchesterdirigent in Paris, st. im Sept. in Bois-Colombes bei Paris. Wbl. 542. Lessm. 536.

Strampfer, Friedrich, ehemaliger Theaterdirektor, st. 8. April in Graz. Sig. 539.

Stransky, Joseph, langjähriger erster Violoncellist am Hofoperntheater zu Wien, st. das. im Nov., 81 Jahr alt. Wbl. 649. Sig. 59.

Sturm, Franz Otto, Liederkomponist, Musikdirektor in Solingen, st. das. 4. Jan. Wbl. 36. Lessm. 60. Sig. 217.

Sulzer, Salomon, Reformator des jüdischen Kultusgesanges, pensionierter Oberkantor in Wien, st. das. 18. Jan., geb. 30. März 1804 zu Hohenems in Vorarlberg. Wbl. 75. Ménestrel 32.

Summer, G. W., Gesangvereinsdirigent, Klavier- u. Orgelspieler, st. 41 Jahr alt in Orr's Island (Ver. St). Wbl. 474. Sig. 792.

Tartini, siehe Sbrana.

Terziani, Eugenio, Direktor der musikal. Sektion der Königl. italienischen Akademie, Opernkomponist, st. in Rom, geb. 1824. Lessm. 448.

Thieme, Bernhard, Solovioloncellist in Baden-Baden, st. das. 12. Okt., geb. 11. Juni 1824 in Altenburg. Wbl. 542. Lessm. 536.

Töpffer, Paul, Pianist u. Musiklehrer in Hamburg, st. das. 2. Nov. Sig. 1017.

Torreiglioni, siehe Galles.

Torzon, Francesco, Organist an der Kathedrale in Triest, st. Ende des Jahres. Ricordi 820.

Tubertini, Clementine, Violinistin in Bologna, st. das. 36 Jahr alt. Lessm. 97.

Tuckermann, Dr. **Samuel Parkmann**, Kirchenkomponist u. ehemaliger Organist an der St. Pauls-Kirche zu Newport, Rhode Island (Ver. St.), st. 30. Juni, geb. 17. Febr. 1819 in Boston. M. Tim. 489. Wbl. 392.

Ubrich, siehe Lederer.

Uhlich, Fräulein **Minna**, Pianistin, st. 22. Mai in Berlin, 42 Jahr alt. Lessm. 266.

Vailati, Giovanni, blinder Mandolinen-Virtuos, st. in Nov. in Crema, geb. 1817 in Santa Maria bei Crema. Ricordi 772.

Valensin, Giorgio, Komponist von Kammermusiksachen, st. in Florenz. Wbl. 61. Lessm. 72. Sig. 250.

Valensise, Michele, Komponist, st. 13. Nov. in Polistena (Calabrien), geb. 1. Aug. 1822. Biogr. im Ricordi 772.

Valente, Giovanni, Opernkomponist u. Gesanglehrer, st. im Mai in Neapel, 60 Jahr alt. Ménestrel 176.

Valle, Vincenzo, Musiklehrer u. Kritiker, st. in Mailand. Sig. 109.

Vandenl-Escudier, Frau Baronin, Pianistin, st. 44 Jahr alt im Nov. in Paris. Wbl. 619. Sig. 1096.

Veressaï, Ostap, kleinrussischer Geigenbauer, dem man die Erhaltung

u. Verbreitung einer Unzahl kleinrussischer Legenden u. Lieder verdankt, st. 83 Jahr alt in St. Petersburg. Wbl. 309. Lessm. 283. Sig. 726.

Vincenti, G. B., Trompeten-Virtuos, st. im Sept., 83 Jahr alt in Verona. Sig. 887. Ricordi 643.

Vincenzo, Giuseppe Capitani **di**, Komponist, st. 26. April in Turin. Ricordi 292.

Vogt, Bernhard T., Violinspieler u. Lehrer, st. 23. Juli in Indianopolis (Ver. St.) Sig. 743.

Voit, Paulus, durch 40 Jahre Organist an der Kathedrale zu Clifton, st. das. 64 Jahr alt, geb. in Ungarn. Wbl. 214. Lessm. 219.

de Voss, Edouard, Professor am Genter Konservatorium u. Leiter der Société royale des Choeurs, st. 57 Jahr alt 24. Juli in Gent. Lessm. 448. Wbl. 439. Sig. 648.

Walbach, siehe Canzi.

Wallenstein, Michael, Orchestermitglied in Frankfurt a. M., st. das. 14. Febr., geb. 1814. Sig. 282. Lessm. 97.

Watson, Emmons Hamlin, Klavier-, Harfen- u. Guitarrenlehrer in New-York, st. das. im Jan. Sig. 379.

Weber, Adam, Orchesterdirigent u. Organist, st. in Asheville (N. Am.). Sig. 59.

Wehrle, Ernst, Baritonist der Karlsruher Hofbühne, st. das. 20. Febr. Lessm. 108.

Weifswasser-Dörfler, Joseph, Opernsänger u. später Theaterdirektor, st. in Karlsbad im Aug. Lessm. 436. Sign. 792.

Wendt, Eduard, früherer Kapellmeister am Stadttheater in Magdeburg, st. das. 23. Dez., geb. 1807 in Berlin. Wbl. 26. Sig. 109.

Wenigmann, Fritz, Konzertmeister in Aachen, st. das. 4. Nov. Wbl. 619.

Westphal, Dr. **Gustav**, Pianist, st. in Berlin 33 Jahr alt. Lessm. 266. Wbl. 260.

Whitley, S. V., Organist in Brocklyn, st. das. 45 Jahr alt. Sig. 59.

Wiechert, Wilhelm, Musiklehrer in Berlin, st. das. 18. Febr., 84 Jahr alt. Lessm. 108.

Williams, F. Osborne, Pianist u. Musiklehrer, st. 16. Nov. in London. M. Tim. 732.

Winkelhaus, Max, Konzertmeister in Aachen, st. 14. Jan. das., 49 Jahr alt. Wbl. 75. Lessm. 60. Sig. 217.

Winkelmann, Otto, Inhaber der Hofpianofortefabrik Winkelmann & Zeitter in Braunschweig, st. das. 11. Dez. Wbl. 26.

Winter, Edmund, Operntenor, st. 23. April in Hamburg. Sig. 648.

Wipf, Komponist u. Gesanglehrer in Müllheim (Thurgau), 71 Jahr alt. Lessm. 266.

Witt, Julius, Männerchorkomponist, st. 8. Nov. in Königsberg in Preufsen, geb. das. 14. Jan. 1819. Wbl. 586. Lessm. 580. Sig. 1047.

Wittich, Eduard, Violinist u. Pädagog für sein Instrument, st. im Aug. in Prag, 71 Jahr alt. Wbl. 439.

Wood, Joseph, Tenorist u. Gesanglehrer in Huddersfield, st. 8. Sept. in Harrogate, 91 Jahr alt. M. Tim. 601. Wbl. 490.

Wylde, Dr. **Henry**, Professor der Musik u. Musikschriftsteller, st. 13. März in London, geb. 1822 in Herfordshire. Wbl. 188. Lessm. 173. M. Tim. 219.

Ziegenbalg, F. W., Pianist u. Klavierlehrer in Leipzig, st. das. 24. Okt. Lessm. 580.

Zottmayer, Frau **Euphrosine**, Opernsängerin am Stadttheater zu Hamburg, st. das. 4. Okt., geb. 28. Juni 1831 in Landshut. Lessm. 536. Wbl. 542.

Zuylen de Nyvelt, Baron **de**, niederländischer Minister-Resident in Paris, Komponist, st. im Nov. im Haag. Lessm. 596. Wbl. 649. Sig. 1145.

Verzeichnis der Kantoren

an der St. Bartholomäus- (jetzigen Dom-) Kirche in Frankfurt a/M. nach der Frankfurter (a/M.) Chronik 1. Teil.

(Mitgeteilt von **Edmund Friese**, Musikdirektor.)

Anno 1326 Ludovicus Weys v. Limburg.
„ 1336 Friedrich.
„ 1347 Henrich von Calbach.
„ 1366 Johañˢ Rodenlau.
„ 1388 Johannes v. Butzbach.
„ . . . .
„ 1491 Nicolaus Strübe.
„ 1504 Jodocus Frist.
„ 1521 Hieronimi Hilderici; gest. 5 mart: 1549.
„ 1550 Johannes Neuhoffer.
„ 155? Joh. Pistorius; gest. 26 Decb. 1562.
„ 1584 Johannes Budinger; gest. 1590.

Anno 1591 *Johann Agricola*; gest. 1605.
„ 1606 Jodocus Asler.
„ 1614 Philipp Haydt.
„ 1615 Cornelius Gertmann.
„ 1618 Thomas Raupp; gest. 1622.
„ 1623 Nicolaus Delphinus.
„ 1625 Henricus Hohberg.
„ 1633 Johañes Rodenback.
„ 1636 Leonardus Schapplet.
„ 1658 Michael Stock.
„ 1674 Balthasar Ebenius.
„ 1680 Heinr. Philipp Haberkorn.
„ 1682 Joh. Jacob Haun., Canon. capitul. an Sct. Leonardum.

Die *Cantorei* am Dome wurde bereits 1255 von *Gerhard*, damaligen Probst, angeordnet; ebenso die *Scholasteria*. Dabei muss ich erwähnen, dass die erste Orgel im Dome zu Frankfurt a/M. bereits: „anno *1340* angefangen zu bawen und in drey Jahren vollendet“ wurde. In einem der früheren Jahrgänge unserer M. f. M.-G. wird erwähnt, dass die ersten Orgeln 1356 (?) nach Deutschland gelangt wären. Also 16 Jahre später wie die in Frankfurt. Das Domarchiv, sowie die Musikalien wurden, in Folge der gewaltsamen Einführung der Reformation und mannigfachen Zerwürfnissen mit dem Rat der Stadt, im 16. Jahrhundert bei Seite geschafft; wie es heifst nach Mainz, da das hiesige Domcapitel der Erzdiöcese Mainz unterstand. Es bedurfte s. Z. des Machtwortes des heil. röm. Kaisers Ferdinand I., dass die Sanct Bartholomäi-Kirche (da in derselben die deutschen Kaiser gewählt und gekrönt wurden) überhaupt den Katholiken erhalten blieb. So findet sich in Frankfurt das sonderbare Beispiel, dass die Dom-Kirche katholisch, der Turm mit den Glocken evangelisch, d. h. der evangelischen Stadt gehört, daher das Geläute bis zum heutigen Tage von der Stadt bezahlt wird.

Ich komme nun auf die *Barfüfserkirche* (jetzige Paulskirche) zu sprechen. — Im Jahre 1586, am 30. Juli wird ein „*Andreas Kraus*, *posaunista*“ erwähnt, dass derselbe sich erbeten hat, die „musicam instrumentalem“ in den Kirchen einzurichten. Ratsbeschlufs: „Soll man ihme willfahren.“ —

13 Jahre zuvor haben die „praeceptores et discipuli des Gymnasii“ (anno 1573, martii 22) zum erstenmale „die Figural-Music“ in der Barfüfserkirchen angefangen, so zuvor an diesem Ort nicht bräuchlich gewesen.“ Ich bemerke hierzu, dass (aufser dem Dom)

hier stets nur die evangelischen Kirchen gemeint sind. In erster Linie die Barfüfser- und später die Katharinen- und Peterskirche.

Am 29. Januar 1578 werden zum erstenmale die „litaniam" in der Barfüfserkirche gesungen.

Anno 1604, Dienstag den 17. Juli beschliefst der Rat, dass man dem *Valentin Hausmann*, Komponist für seine dem hohen Rat der freien Stadt Frankfurt dedizierten: „Cantiones eine Gegenrechnung widerfahren lassen soll."

Anno 1618, den 16. Juni. Als *Joh. Daniel Mylius*, medicinae Canditatus, Burger allhier und Lauteniste, sich mit seiner Lauten, Soñtäglich unter (mit) der Orgel gebrauchen zu lassen, erbeten, soll man ihme jährlich 16 Gulden reichen.

Zum Organisten und Director. music.: an der Barfüfserkirche wird (laut Ratsbeschluss vom Dienstag den 23 Decb^r 1623) Herr *Matthias Sagittarius* angestellt. Ich begegne hier den Namen Matth. S. nicht zum erstenmale; ein Band: „Geistl. Kirchenlieder" habe ich vor 18 Jahren in London durchgesehen u. mir s. Z. den Titel sowie Inhalt notiert. Leider vermochte ich bis heute noch nicht diese Notiz unter meinen Reisetagebüchern aufzufinden! Nachfolger von Matthias S. war *Andreas Herbst*. In erwähnter Kirche (der evangelischen Hauptkirche Frankfurts) wurde 1599 eine neue Orgel zu bauen angefangen und 1604 vollendet. Im Jahre 1650 wird „die Kirchenmusik" (ohne Zweifel ist hierunter die Instrumentalmusik zu verstehen) in erwähnter Kirche eingeführt.

Anno 1620, Soñtag den 25. Juli. „Nach dem Seegen singet man der Psalmen einen, nach der Ordnung, welche nach dem Gebet zu singen angezeichnet. Anfangs bestund die Einteilung der Gesänge in zwei Wochen und sein solche noch bis dato die zwey ersten Wochen; bey den meifsten Liedern waren die Melodien oder Noten beygedruckt."

Anno 1712, den 12. Aug. wird der Anfang gemacht, mit Schlagung der Orgel des ganzen Gesanges durch, vom Anfang bis Ende, weilen durch das ofte Einhalten des Orgelschlagens bei einem und anderem ausgesungenen Vers einige Unordnung entstanden.

Benedetto Marcello.

(Rob. Eitner.)

Nur wenigen Künstlern ist es beschieden schon zur Lebenszeit eine allgemeine Anerkennung zu finden, deren Nachhaltigkeit bis weit über den Tod hinaus reicht. Marcello war einer der Glücklichen und da er die Musik nicht als Broterwerb betrieb, wie er sich selbst nur als Dilettant bezeichnet, so war ihm neben der Anerkennung, die er bei seinen Zeitgenossen fand, auch noch die ganze bittere Skala erspart, die ein Musiklehrer oder Kapellmeister durchzukosten hat. Marcello's Leistungen als Komponist erinnern mich stets an *Philipp Emanuel Bach*. Beiden war nur eine sehr mäſsige Erfindungsgabe von der Natur beschieden und doch verstanden sie es dieselbe in einer Weise auszubilden und zu verwerten, dass sie zum Muster für ihre Zeit wurden und eine Anerkennung schon bei den Zeitgenossen fanden, die unseren groſsen Heroen in der Kunst nie zu Teil geworden ist. Das Geheimnis liegt offen auf der Hand: sie thaten ihrer Zeit genug und gaben ihr was sie verlangte und vertragen konnte, während unsere groſsen Meister über ihre Zeit weit hinaus gingen, so dass ihnen von den Zeitgenossen nur wenige Auserwählte folgen konnten. *Em. Bach* gesteht in seiner Selbstbiographie selbst ein, dass er nur wenige Arbeiten aus innerem Drange geschaffen habe und sagt: „Unter allen meinen Arbeiten, besonders fürs Clavier, sind blos einige Trios, Solos und Concerte, welche ich mit aller Freyheit und zu meinem eigenen Gebrauch gemacht habe.“ Alles andere war demnach den Wünschen des musikliebenden Publikums angepasst. Von *Marcello* kennen wir kein solches Selbstbekenntnis und vom leichtlebigen Italiener ist es auch kaum zu erwarten, dass er absichtlich eine ernstere Auffassung der Kunst verleugnete, um mit seinen Werken Geschäfte zu machen.

Marcello's Lebenslauf ist so bekannt, dass wenige Züge genügen um ihn jedem Leser ins Gedächtnis zu rufen. Er war am 24. Juli 1686 zu Venedig aus edler Familie geboren, wie er nie vergisst hinzuzufügen, und starb an seinem Geburtstage 1739 in Brescia, war also 53 Jahr alt geworden und ein Zeitgenosse Seb. Bach's und Händel's. In Italien selbst lebte ein *Alessandro Scarlatti* (1659—1725) und ein *Lotti* (1667—1740), Komponisten von genialer Bedeutung, an deren Genie das Talentchen Marcello's kaum heranreichte; und doch konnte er es wagen sich ihnen gleich zu stellen, getragen von der Gunst des „*kunstsinnigen*“ Publikums. M. erhielt eine sorgsame

und seinem Stande angemessene Erziehung. Um in den Staatsdienst eintreten zu können, der höchste Wunsch eines jeden edlen Venetianers, denn selbst die Würde eines Dogens war ihm zugänglich, (wie bereits ein Vorfahr M's., Nicolo M., 1473 dieses hohe Amt bekleidete) studierte er Jura. Bei *Franc. Gasparini* Kompositionslehre, und Violine hatte er schon bei seinem Vater in früher Jugend müssen fleifsig exercieren. Von strengen Studien war er kein Freund und was sich ihm nicht leicht einprägte, liefs er sorglos am Wege liegen. Trotz seiner Vorliebe für Musik waren ihm dennoch die trockenen Vorstudien sehr unbequem und nur die Begierde als Komponist aufzutreten bewog ihn den Kursus durchzumachen. Nach vollendeten Universitätsstudien wurde er Advokat, schloss sich einem Vereine Schöngeister an, die ein „Casino de nobili" gebildet hatten und hier trat er als Dichter und Komponist auf und erntete die ersten Lorbeeren. Um 1711 wurde er in den Rat der Vierzige gewählt und bekleidete 14 Jahre lang diese Stellung; von hier aus wurde er als Provveditore, d. h. als Lieferant für Lebensmittel, nach Pola geschickt, wo die schlechte Luft seine Gesundheit dermafsen untergrub, dass ihn 1738 die Versetzung als Kämmerer nach dem gesünderen Orte Brescia nicht mehr retten konnte. Schon nach wenigen Monaten unterlag er. Als Mitglied der Akademie der Arkadier hiefs er *Eterio Stinfalico*, aufserdem war er Mitglied der Filarmonica in Bologna.

Verzeichnis seiner Werke.

Abkürzungen von öfter vorkommenden öffentl. Bibliotheken:

B. B. = Kgl. Bibl. in Berlin.
B. M. = Kgl. Staatsbibl. in München.
Bologna = Liceo musicale.
Brüssel = Kgl. Bibl. in Brüssel.
Brüssel Cons. = Bibl. des Conservatoire in Brüssel.
C. P. = Conservatoire de mus. in Paris.
Dresd. Mus. = Kgl. Musikalien-Sammlg. in Dresden.
Florenz = Bibl. nazional.
B. Wagener = Privatbibl. des Geh. Rats R. Wagener in Marburg.

1. Schriften über Musik:

1. Lettera famigliare d'un Accademico filarmonico, et Arcade, Discorsiva sopra un libro di Duetti, Terzetti, e Madrigali a più voci, stampato in Venezia da Ant. Bortoli l'anno 1705. Ohne Autor. Ist die bekannte Kritik der Lotti'schen Kompositionen. [Bologna im Ms. Kopie 60 S. in fol.

Antonio Tonelli korrigierte dann wieder Marcello's Korrekturen. Ms. in Bologna, Kat. 1, p. 99.

Über Marcello's Kritik siehe *Chilesotti*: Sulla lettera-critica di B. M. contro Antonio Lotti. Note ed osservazioni. Bassano 1885 tipogr. Sante Pozzato. kl. 8⁰. 54 S.

2. Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro, e facile per ben comporre, e esequire l'opere italiane in musica all' uso moderno. (Ohne Autor.) Stampato ne' Borghi di Belisania per Aldiviva Licante. 8⁰. 72 S. Muss vor dem 2. April 1721 erschienen sein, denn Zeno erwähnt es in einem Briefe an A. Fr. Marmi aus Wien unter obigem Datum. Eine Satire auf die italienische Oper. [Brüssel. — Bologna. — B. M.]

— a. Ausg. ib. kl. 8⁰. 64 S. [Bologna. — B. M. — B. Wagener. — Florenz.]

— a. Ausg. Napoli 1761. Vinc. Manfredi. 8⁰. 60 S. [Bologna. — B. B.]

— Neue Ausg. „riordinata da S. L. G. E. Audin, con aggiunta d'una canzone bolognese in lode della Malibran. Firenze 1841 G. Patti. 8⁰. [Brüssel. — B. B. — Florenz.]

— a. Ausg. Parnaso; all' insegna dei Capuleti e de' Montecchi. 8⁰. 77 S. Ausg. in Neapel von 1850. [Bologna.]

— Il teatro al moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre etc. 1883. Milano, Ricordi. 8⁰. [Bologna.]

— Il teatro alla moda. Scrittura satirica di B. M. con illustrazioni ed annotazioni e la Biografia. Ven. 1887 dell' Ancora. 8⁰. [Bologna.]

3. Lettera scritta per Venezia dal Sig. Carlo Antonio Benati alla Signora Vittoria Tesi. Composizione a voce sola con B. Ms., alte Kopie. 6 Bll. in qu. fol. [Bologna GG. 146.]

4. Trattato dell' arte armonica. Ms. Bologna. Beschrieben von Busi in der Biographie B. Marcello's S. 108. Diese Abhandlung schrieb er mit 21 Jahren und bildet zugleich einen Beweis seiner Studien bei Gasparini. — Die Marcus-Bibl. in Venedig besitzt eine Abhandlung von ihm im Ms. mit ähnlichem Titel, vielleicht ist es eine Kopie: „Trattato delle consonanze armoniche."

2. Geistliche Kompositionen:

5. Il trionfo della poesia, e della musica, nel celebrarsi la morte, la esaltazione e la incoronazione di Maria sempre vergine assunta in cielo; Oratorio sagro à 6 voci, musica di ... Ms. 1 vol. in qu. 4⁰. [Brüssel 2172/3.]

6. **Messa** in do maggiore a 4 voci, tutta in canone, di ... composta l'anno 1711 per la capella di Papa Clemente XI. Ms. qu. fol. 17 Bll. [Bologna in 2 Kopien. — B. B., Ms. 13522 in K. in P.]

— Neue Ausg.: Missa inedita Papae Clementis XI. 4 voc. Part. Mediolani 1878. Ricordi. kl. 4⁰, 41 pp. [B. Wagener. — Bologna.]

7. **Missae.** Dresd. Mus. besitzt im Ms. und P. 5 Messen, 3 zu 4 St. a capella, 1 zu 3 St. u. 1 zu 8 St.

Die B. B. besitzt im Ms. u. Part. Nr. 13530. Missa 8 voc. Dd. Nr. 13531. Requiem 4 voc. c. Bc. Dm.

In B. Proske in Regensburg 1 Messe zu 4 St. m. Orgel, P. im Ms. in Bd. 8.

Regensburger Dombibl. 1 Messe zu 4 St. P. u. Stb.

8. **Motetti.** B. B., L160, 6 Motetti à 2, 3 e 4 voci. Nr. 6 für 4 Männerst. üb. „O bone Jesu" (wird neuerdings mehrfach unter Palestrina's Namen gedruckt). — L211, In omnem terram, Canon 6 voc. Ms. P.

9. **Miserere** mei Deus. In B. Proske in Regensburg Bd. 8, Mss. in P. 3 Miserere, 2 zu 3 St. u. 1 zu 4 St.

B. B. in Ms. T201. 2 Mis. à 3, col B. in P. — Ms. 164 als Psalm 50.

B. M. 2 Mis. a 2 T. 1 B. c. org. Ms. P. — 1 Mis. in Ms. [C. P.]

Dresd. Mus.: Miserere ... tratto dai salmi volgarizzati, e scritto l'acc. per Pfte. da G. A. Perotti. Ms. P. (Autogr. Perotti's.)

Psalmi.

10. Estro | Poetico-Armonico. | Parafrasi | Sopra li primi | Venticinque Salmi. | Poesia | di | Girolamo Ascanio Giustiniani, | Musica | di | Benedetto M. | Patrizj Veneti. | Tomo Primo. | Wappen. || Venezia MDCCXXIV. | gr. fol. Band 1—4. Vorwort 34 S. vom Komponisten am 31. 1723 gezeichnet. Verleger am Ende: Dom. Lovisa.

[B. B. — Dresd. Mus. — Bologna. — Darmstadt, Hofb. — B. Göttingen. — B. Proske. — Dresden.]

— Estro ... sopra i secondi 25 Salmi. 4 Tomi, ib. 1726/27. fol. [ebd.]

— Ausg. Roma 1739 Rossi: Parafrasi sopra cinquanta ... [B. B. — Bibl. Jochimsthal zu Berlin im Ms.]

— The first fifty Psalms ... adapted to the english version by John Garth. London (1757) Welcker. 8 Bde. hoch fol. [B. Joachimsthal in Berlin. — B. B. — brit. Museum in London.]

— Ven. (1776) Dom. Pompeati, als 2. ed. gez. [B. B.]

— Estro poetico .., Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani.

Ven. 1803. Seb. Valle. 8 Bde. in fol. mit der Biogr. Marcello's. [B. B. — Graue Kloster in Berlin. — B. M. — Bologna. — Brüssel u. vielen anderen Bibl.]

Im Klavierauszuge, resp. ausgesetztem Generalbass:

a) Cinquanta Salmi di Davide posti in musica dal celebre ... con acc. di pfte. (rivisti da Cherubini). Udine, L. Berletti. 12 Bde. in fol. [Bologna.]

b) Salmi di Davide c. acc. di Pfte. della composizione di *Fr. Mirecki*. Parigi, Carli. 4 Bücher. in fol. [Darmstadt, Hofbib. — B. Dresd. in einer Ausg. „Firenze, G. Lorenzi. 8 Thl. fehlt 1 u. 4.]

c) Neue Ausg. 1843: Solo u. Chorgesänge aus M.'s Psalmen ... ins Deutsche übertragen von Dr. C. Grüneisen, bearb. u. instrum. von P. Lindpaintner. Part. u. Kl.-Ausz. Stuttgart, G. A. Zumsteeg. fol. 12 Nrn. 95 S. [B. B. — B. Wagener.]

Einzelne Psalmen im Neudruck und im Ms. auf öffentlichen Bibliotheken sind aufserdem noch sehr zahlreich vorhanden. Da es sich aber stets um dieselben Kompositionen handelt, so stehe ich von einer Einzelanführung ab.

3. Weltliche Gesänge:

11. L'Orazio Curiazio, Dramma per musica rappresentato nel Teatro delle Dame nel Carnevale 1736. 3 voll. (Classe IV. Codici 254—56.) [B. San Marco in Venedig.]

12a. Furberia e pontiglio, Oper in 1 Akt. [C. P.]

12b. La finta Galatea, Oper in 2 Akt. [C. P.]

13. Arianna, Intreccio scenico musicale. (Chor, Solo u. Orch.) [Autogr. im Besitze des Signor L. Arrigoni zu Mailand. Ausg. im Kl.-Ausz. v. Chilesotti: Milano, Ricordi 1885.]

14. Arianna abbandonata. Cantata a voce sola c. Bc. Ms. P. [B. M.]

Fraglich ob dies ein anderes Werk als das vorhergehende ist.

15. Intermezzi e Cori per la Tragedia di L. Commodo. 1719. Ms. [B. S. Marco in Venedig.]

16. Serenata a 3 voc. P. Autogr. 54 S. in kl. fol. [ib.]

17. Gara amorosa, Serenata a 3 voc. Ms. P. [B. M.]

Cantaten.

18. Andromaca, C. a voce sola c. Bc. P. [B. M.]

19. Burla ad istanza dei musici in Venezia: No che la su ne cori almi, per 1 Sopr. 2 T. 2 B. P. (Ist eine Verhöhnung der Castraten.) [B. B., Ms. 13130. — B. M. — Darmst. Hofb. — B. Joachimsthal. — Hofbibl. in Wien.]

20. Caro labro pupilla, Cantata a voce sola c. Bc. Ms. Autogr. P. u. sein Portr. [B. B.]

21. Cassandra, C. a voce sola (Alto) c. Bc. [B. B. — B. M. — B. Wagener. — Dresd. Mus. — S. Marco Ven. — B. Proske.]

22. Chiuse in placida, C. a. v. sola c. Bc. [B. Wagener.]

23. Clori e Daliso, C. per C. ed Alto. P. [Dresd. Mus.]

24. Da voi parto, C. per C. e B. Ms. 13545, Nr. 1. [B. B.]

25. Didone, Cantata a voce sola c. Bc. [B. M]

26. Gran tiranno e l'amore, C. per B. solo c. strom. P. [Dresd. Mus.]

27. Il bassa generosa, C. [Dresd. Mus.]

28. Il Timoteo overo gli effetti della Musica. Cantata a 2 voci. (1726.) Part. 28 Bll. [B. M. — Dresd. Mus.]

29. La Cassandra del nobile uomo, C. à Canto e Basso. [S. Marco Ven. — B. B. 83.]

30. L'Amore e la Musica, C. [Dresd. Mus.]

31. Libero sin ch'à il passo corre C. p. Sopr. c. Bc. Ms. 11483, Bl. 117. [B. B.]

32. Nel chiuso centro ove, Cantata preceduta da recitativo, p. Sopr. c. Viol. P. Ms. qu. fol. 13 Bll. [Bologna GG152.]

33. No che la su ne cori, siehe Burla.

34. Nutria gia il. C. 1 voc. c. B. [B. M.]

35. Onda d'amoro pianto, Cant. p. Sopr. c. Bc. [Bologna GG143. 59 S. P.]

36. Ora che voi partite, C. 1 voc. c. B. [B. M.]

37. Pecorelle che pascere, C. per Sopr. [B. Wagener.]

38. Porto negli occhi un mare, Madrig. 2 voc. c. Bc. P. [B. M. — B. B., Ms. 85.]

39. Quant' è ch'io piango, p. C. e B. Ms. 13545, Nr. 7. [B. B.]

40. Rosa pompa, C. a v. sola c. Bc. [B. Wagener.]

41. Se i mesti miei sospiri, p. Sopr. c. Bc. [B. B. 9065.]

42. Stravaganze d'Amore. Cantata. Text: Senza gran pena, f. Sopr. solo u. Bc. 15 S. Ms. 447 u. 560. B. Joach. — B. B. 13551.

43. Sù d'un colle fiorito, C. 1 voc. c. B. [B. M.]

44. Ti sento amor, p. C. e B. Ms. 13545, Nr. 2. [B. B.]

45. 12 Cantate a voce sola c. Bc. [Bologna GG144 u. 145.]

46. 20 Cantat. a voce sola c. Bc. Ms. 74 Bll. B. Wagener.

47. 12 Cant. a voce sola c. Bc. Mss. P. British Museum in London. Ms. Nr. 353. 358. 360 u. 363 laufende Nr. im Kat.

Allerlei Gesänge:

48. Aria: Nel vato mar d'amore à 9 p. Sopr. 2 V. 2 Ob. 2 Cor. Va. e B. Ms. Stb. [Wolfenb.]

49. Canzoni madrigalesche et Arie per camera a 2, 3, 4 voci. Op. 4. Bologna 1707, Gius. Ant. Silvani. fol. 103 pp. Enth. 6 Canz., 6 Arie zu 2 St., 4 Canz. zu 3 u. 2 Canz. zu 4 St. [B. Wagener. — Dresd. Mus. — Bologna, auch im Ms. kl. qu. fol. — B. B. — Brüssel.]

50. Canzoni in Ms. DD 58. Bologna.

51. Capriccio, siehe Burla unter Cantate.

52. 12 Duetti da camera a varie voci c. Bc. Kopie von Santini. qu. fol. 12 Bll. [Bologna. Ebendort im Ms. GG145: 17 Duetti.]

53. 3 Duetti da camera, Ms. P. [B. M.]

54. 10 Duetti. Ms. P, 19 Bll. [B. Wagener.]

55. Italienische Scene. Ms. [C. P.]

56. 14 Madrig. a 2 voci. Ms. L158. P. [B. B.]

57. 2 Madr. a 4. Ms. qu. fol. 128 S. [Bologna, GG144.]

58. Madrigale a 5 voc. Ms. P. fol. [Dresd. Mus.]

59. 2 Madr. scherzosi (5 v.). Ms. 13540 in K. P. [B. B.]

60. 2 Madr. 1. In quel sol che, p. Sopr. ed A. c. Bc. — 2. Dove hai tu nido, dito, aus op. 4a, 1717. Ms. P. 35. [B. B.]

61. 3 Terzetti à S. A. B. Ms. T103. P. [B. B.]

62. Canone enigmatico di S. E[za] il sig. Benetto (?) Marcello Nobile Veneto. Contrapunto fugato à 3 et à 4 voci cavato sopra a detto Canone dal Ricieri (Gio. Antonio.) Ms. Autogr. von Riccieri auf einem grofsen Blatte. [Bologna.]

63. Ms. B. B. Landsbg. 211, Nr. 13: Canon 6 voc.

Instrumentalwerke:

64. Concerto, accomodé au Clavessin de J. S. Bach Ms. [Darmst. Hofbibl.]

65. Ms. B. Upsala: Concerto à 5 D♯: Viol. concert. 2 V. Viola e Bc. fol.

66. 2 Concerti, à 4, Ad. (2 V. A. Vcl. ed Org.) u. à 5, Fd. (V. princip. 2 Viole, Vcl. ed Org.) Ms. Stb. [B. B., 13548. — B. Wagener.]

67. 1 Sonate per il Violino e Cembalo, Ms. 13549 in K. [B. B.]

68. Suonata per il cemb. con il titolo di Ciacona del ... Ms. qu. fol. 8 Bll. [Bologna. GG148.]

69. Sonata per cemb. o per organo in sol minore (Gmoll.) Ms. qu. fol. 4 Bll. [Bologna, GG149.]

70. Sonata per il cemb. in sol maggiore (Gd.) alte Kopie. 5 Bll. [Bologna. GG151 u. 1 Sonate in GG145 Sammelbd.]

71. 2 Sonate per il cembalo u. 3 Sonates pour clavecin. Mss. [Brüss. Cons.]

72. Sonate (3) per Cembalo. Ms. [Darmst. Hofb.]

73. 4 Sonaten in P295, 18 Sonaten in Ms. 13550. [B. B.]

74. Sonaten in neuen Ausg. In Pauer, Alte Meister, 3. Bd., Nr. 45. Lpz., Br. & H. — In Ricordi's Antologia, Jhg. 5, 1846. — In Farrenc's Le Trésor, Bd. 9, Nr. 2, Vier Klavierpiecen.

75. Suonate per flauto solo con il suo basso continuo per Violoncello o Cembalo di ... nobile veneto dilettante di contrappunto e Accademico filarmonico et Arcade. Op. 2. Ven. 1712 G. Sale. qu. fol. [Bologna.]

— XII Suonate | A Flauto Solo | Con il ſuo Basso Continuo per Violoncello ò Cembalo, | Di | Benedetto Marcello | Nobile Veneto, | Dilettante di Contrapunto, e Accademico | Filarmonico, et Arcade | Opera Seconda | A Amsterdam | Chez | Estienne Roger Marchand Libraire. | Nr. 368. 1 vol. in kl. fol. 37 S. [B. B.]

76. 12 Solos for a germ. fl. or V. with a Th. B. op. 1. Lond. fol. [Brit. Mus.]

77. Six Solos for a Violoncello with a Th. Bass for the Harpsich. Op. 2. Lond., J. Walsh. fol. 25 pp. [B. Wagener. — Brit. Museum. — C. P.]

— Neue Ausgabe: Due Sonate per il Vcl. con acc. di Piano di *Alfredo Piatti*. Berlin (1875) N. Simrock. 2 Stb.

78. Toccata p. Clav. in Dupont's Ecole de Pfte. liv. 2. [B. B.]

---

79. Lettere e prefazioni anteposte ai Salmi stampati. Ms. in 8⁰. [Bologna.]

80. Briefe an G. A. Perti. [Bologna, Kat. 1, 152.]

Biographien über Marcello.

Busi, Leonida: Sua vita e sue opere. Bolog. 1884, Zanichelli. 16⁰. 127 S.

Caffi, Franc: Della vita e del comporre ... Ven. 1830, Picotti. 8⁰.

Crevel de Charlemange, Napoléon: Sommaire de la vie et des ouvrages ... Paris 1841, Duverger. 8⁰.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Zur Geschichte einiger Werke Richard Wagner's. Kürzlich kam mir eine Rechnung der Dresdner Firma Fürstenau & Co., deren Inhaber Friedrich Ferdinand Fürstenau war, für den Kapellmeister Richard Wagner in Dresden, Ostraallée 6, 2 vom 27. April 1846 zu Gesicht, in welcher unterm 25. Juli 1844 25 Exempl. der ganzen Oper „Rienzi“ und ebenso viele der Ouverture dazu, unterm 10. August desselben Jahres 150 Exempl. „Lieder“ Willkommen für König Friedrich August II. zu Sachsen, unterm 15. Januar 1845 30 Exempl. Partituren der Oper „der fliegende Holländer“ und unterm 24. April darauf 100 Exempl. dergleichen der Oper „der Tannhäuser“ erscheinen. Insgesamt belief sich die Rechnung (429. — 5, 10. — 280, 28. — 524. 16, 5.) auf 1239 Thlr. 24 gr. 5 pf., worauf unterm 14. Aug. 1844, 2. und 6. April 1845 insgesamt 400 Thlr. abgezahlt worden waren. Im Januar 1846 ersuchte die genannte Firma ihren Schuldner um Bezahlung des Restes und erhielt im Februar zwar eine Zahlungszusicherung, doch — kein Geld. Am 6. März gen. Js. erfolgte eine neue ernstere Mahnung, worauf Wagner also schrieb*): „Auf Ihren, in mehr als beleidigenden Ausdrücken abgefassten Brief, der in meinen Augen und zu meinem aufrichtigen Bedauern mich gewaltsam fast aller freundschaftlichen Verbindlichkeiten entledigt, zu denen ich mich verpflichtet fühlte, kann ich Ihnen in Kürze nur Folgendes mitteilen: Binnen hier und Ostern spätestens (sic!) werden Sie nicht nur zu Heller und Pfennig bezahlt sein,**) sondern auch die von Ihnen angegebene Entschädigung erhalten haben.***) Wenn dies im Monat Februar nicht bereits geschehen ist, so kommt dies daher, weil mir ebensogut wie Ihnen Geld versprochen war, dessen Eintreibung sich bisher verzögert hat. Weitere Entschuldigungsgründe habe ich Ihnen nicht zu geben, da Sie sie im Voraus für „leere“ Redereien halten. Mein Honorar habe ich noch nicht bekommen; aus denselben Gründen, aus denen ich es bisher aber nicht gefordert habe, stelle ich jedoch auch keine Anweisung darauf aus.†) Haben Sie die Überzeugung, dass ich Sie nicht bezahlen will, so bereiten Sie die „Unannehmlichkeiten“, von denen Sie schreiben, glauben Sie aber, dass ich Sie heute und morgen nicht bezahlen kann, so würden Sie unverständig handeln, wenn Sie die angedeuteten Schritte thäten. Jedenfalls schliefsen Sie durch den Eindruck, den Ihr heutiger Brief auf mich gemacht hat, ob ich mir es nicht angelegen sein lassen werde, mir einen ähnlichen Ärger nicht nochmals zuzuziehen, Dresden .... Hochachtungsvoll und ergebenst .... Ein weiteres Schreiben W.'s††) ohne Adresse und ohne Anrede an die Gläubigerin, d. d. 15. April früh 7 Uhr (1846), liegt mir vor, in welchem der Termin

*) Das Original mit Adresse und der Oblate auf silbernem Grunde mit R. W. liegt mir ebenfalls vor.

**) Dies war nicht der Fall, wie die Einreichung der Klage vom 2. Mai genannten Jahres, also nach Ostern, lehrt.

***) Wegen Verzögerung der Zahlung hatte die Firma ihren Schaden auf über 40 Thlr. jährlich angegeben.

†) Die Firma hatte eine Anweisung auf die Theaterkasse gefordert.

††) In demselben spielt der Musikalienhändler Moser eine vermittelnde Rolle.

„Ostern“ als Termin „Ostermesse“ erklärt wird. In demselben erbietet sich der Schuldner „ganz wie es sich von selber versteht zum Ersatz der aus dieser Verzögerung entspringenden Kosten“. — Die Sache dürfte jedoch schliefslich noch geordnet worden sein, wenigstens bittet der Rechtsanwalt der Klägerin unterm 6. Mai jenes Jahres das Gericht „mit Ausfertigung der Klage noch Anstand zu nehmen.“ (Nach Nr. 521 der 1891 vom Amtsgericht Dresden abgegebenen Akten des K. S. Hauptstaatsarchivs.)

Dr. *Theodor Distel*, K. S Archivrat.

* Herr Dr. *Alfr. Chr. Kalischer* hat in der Vossischen Zeitung, Sonntagsbeilage 1891, Nr. 30/31, einen sehr lesenswerten Artikel über Beethoven's „unsterbliche Geliebte“ veröffentlicht, in dem er besonders gegen die Schriftstellerin Maria Tenger auftritt und mit Schärfe nachweist, dass nicht die Gräfin Therese von Brunswick, sondern nur die Gräfin Giulietta Guicciardi damit gemeint sei.

* Der *Dresdner Tonkünstler-Verein* hat seinen Jahresbericht für 1890/91 veröffentlicht; derselbe giebt abermals Kunde von dem Gedeihen desselben. Sowohl die Mitgliederliste als die Ankäufe für die Bibliothek weisen eine erfreuliche Vermehrung auf.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig, Brüssel, London, New-York. Aufser dem weiteren Fortschreiten der begonnenen Gesamtausgaben älterer Meister und den Verlagsartikeln neuer Werke, ist Rob. Schumann's 4. Sinfonie in ihrer ersten Form in Partitur und Stimm., herausgegeben von Frz. Wüllner, erschienen. Das Autograph besitzt Dr. Joh. Brahms.

* Die Antiquariathandlung der Herren Kirchhoff & Wigand in Leipzig hat im September einen recht wertvollen Musik-Katalog veröffentlicht, den wir zur Kenntnisnahme empfehlen.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat, Berlin W. Charlottenstr. 63. Katalog 89. Enthält 550 Nrn. einer sehr wertvollen Samlg. Kammermusik aus dem 18. Jh. Eine derartige Samlg. kommt so selten vor, dass die öffentlichen Bibliotheken ihren Geldbeutel einmal ordentlich öffnen sollten. Wir sprechen aufserdem Herrn Liepmannssohn unsere Anerkennung über den vorzüglich abgefassten Katalog aus.

* *List & Franke* in Leipzig, Universitätsstr. 13. Katalog Nr. 230 enthält eine reichhaltige Musik-Samlg. aller Art, auch ältere Werke; leider immer noch in der veralteten Weise katalogisiert und in zahlreiche Fächer eingeteilt, die aber voller Widersprüche sind und die Werke eines Autors an alle Orte zerstreuen, teilweise sogar in falsche Fächer einfügen.

* In Wien bereitet man für nächstes Jahr eine internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen vor. Die Musikgeschichte soll dabei besonders vertreten sein und wird daher ein jeder ersucht, der im Besitze seltener alter Drucke, Manuskripte, Abbildungen, Instrumenten u. a. ist, dieselben bis spätestens 15. Nov. 1891 der Ausstellungs-Commission, Wien I., Eschenbachgasse 11 anzumelden. Unkosten bereitet es dem Aussteller nicht, aufser dem Porto für die Sendung. Neben der historischen findet auch eine gewerbliche Special-Ausstellung statt und hier ist eine Platzmiete zu zahlen.

* Hierbei 1 Beilage: Baseler Katalog. Bog. 9.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Benedetto Marcello.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

Fontana, Padre Franc: Vita di B. M. Ven. 1803 in der Psalmen-Ausg. von 1803.

Galli, Amintore: Biographie in der Ztschrft. La musica popolare, Milano. Jhg. 1, Nr. 28, p. 109.

Mattei, Saverio: Vita di ... Ven. 1788. 8⁰.

Mazzucchelli, Giov. Maria: Notizia sulla vita e le opere di ... In „Memorie per servire all istoria letteraria. Ven. 1757, Pietro Valvasene.“ Bd. 10, S. 149—158.

Perino, Marcello: Biogr. in Nouvelle méthode de chant. Paris 1839, Ebrard. 8⁰. [Brüssel 6130.]

Perotti, Gio. Agost.: Sugli studi e sulle opere di ... In Ricordi's Gazzetta Milano. 1843, 125—132.

Sacchi, P. Don Giovenale: Vita di ... con l'aggiunta delle risposte alle censure del Sig. Sav. Mattei ... Ven. 1788, Zatta e figli. 8⁰. 108 S. Diese Biogr. war von *Fontana* lateinisch geschrieben u. von Sacchi italien. übersetzt. [Bologna.]

Wenn das eben mitgeteilte Verzeichnis seiner Werke ein vollständiges wäre — ich habe nur verzeichnet was ich auf öffentl. Bibliotheken mit Einschluss der Bibliothek des Herrn geh. Rats

Wagener in Marburg fand — so muss man M. schon zugestehen, dass er ein fleifsiger Mann gewesen ist und seine amtsfreie Zeit der Kunst ausschliefslich gewidmet haben muss. Selbst wenn ihm das Komponieren recht leicht geworden ist — und diesen Eindruck empfängt man beim Studium seiner Werke — so war das Niederschreiben schon eine tüchtige Arbeit. M. stand eine nie in Verlegenheit kommende Erfindungsgabe zu Gebote. Seine Motive sind zwar klein und meist unbedeutend, dennoch besafs er die Kunst aus dem Motiv heraus eine Melodie zu entwickeln und dies giebt seinen Kompositionen einen einheitlichen Stil. Kleine Sätze gelingen ihm meist besser als gröfsere, da der kleine Ideenkreis in dem er sich bewegt bei einem ausgedehnteren Satze nicht geeignet ist ihn genügend auszufüllen und daher die vielfachen Wiederholungen ohne jegliche Abwechselung in der Behandlung eine langweilige Wirkung hervorrufen. Ebenso ist sein Kontrapunkt von der einfachsten Art und daher auch nicht im Stande die Wirkung seiner Miniaturmotive zu erhöhen. Trotzdem sich M. ganz besonders mit dem Studium des Gesanges beschäftigt haben soll, so ist er dennoch mehr Instrumentist als Gesangskünstler, sowohl was die Komposition betrifft als die Verwendung der Singstimme, die sehr oft alles Gesanglichen entbehrt. Man vergleiche z. B. folgende Singstimme einer Bass-Arie aus der Arianna, S. 47 der neuen Ausgabe von Chilesotti:

E quel le - gno ch'io t'ad - di - to, ch'io t'ad - di - to qual

par - ti da questo li - to trat - to a for - za

. . dal tuo sde - gno . . qui ri - tor - ni a . . nau - fra-

gar, ...

. . . . qui ri - tor - ni a nau - fra - gar etc.

Auch im vierstimmigen Gesangsatze vermisst man eine gesangliche Behandlung der Mittelstimmen. Wie sorglos oft M. arbeitet, geben gerade seine Chöre mehrfache Beweise. Ganz abgesehen von der sehr fraglichen Vierstimmigkeit in der Sopran-Tenor und Alt-Bass in Terzen unisono gehen, gebraucht er auch in der Arianna und in den Psalmen folgende haarsträubende Stimmenführung:

(Psalm 10, Schluss-Satz:)

Disc. Allegro.

Alt.

E di giu- sti - zi - a pro - tet - tor l'Al- tis - si - mo

Ten.

Bass.

ed è con - for - to al po - veso in - no - cen - te,

Ten. und *Bass* wie *Disc.* und *Alt.* *Bass* f f

e - gli pro - pi - zi - o di ri - vol - ger de - gna - si

so - pra dell' e — qui — tà guar - do cle - men - te.

Immer Tenor und Bass lustig im unisono mit Discant und Alt, ohne weitere instrumentale Begleitung aufser dem Generalbass, der natürlich mit dem Singbass marschiert. Wenn sich M. „Dilettante" auf seinen Drucktiteln nennt, so thut er sehr Recht daran, denn dieser Schild schützt vor jedem Angriffe, wenn aber Herr *Dr. Chilesotti* in Bassano Veneto Marcello im Vorworte zur Arianna den „Michelangelo in der Musik" nennt, so beweist er damit wie gedanken- und kritiklos er die Musikgeschichte betreibt. Michelangelo, der Inbegriff alles grofsartigen und erhabenen künstlerischen Schaffens und Marcello,

der leicht begabte mit Miniaturmotivchen arbeitende „Dilettante“! Der Abstand kann nicht gröfser gedacht sein. Ganz abgesehen von dem haarsträubenden Gebrauche der vier Singstimmen, ist denn der bänkelsängerisch bummelige Ton des Chores ein passender Schluss zum 10. Psalmen? Schlägt er nicht jedes künstlerisch ästhetische Gefühl mit Fäusten ins Gesicht?

M. hätte bei gründlicheren Studien wohl Besseres leisten können, das beweist manche überraschend gelungene Stelle in seinen Kompositionen, wo man glaubt ein anderer Geist spricht aus ihm. Ich führe als Beweis eine Stelle eines Recitativs aus der Arianna, Scene 4, S. 38 an, welche folgende treffliche Modulation enthält:

co - me! dal fian-co mio ta - ci - ta e | che - ta si tol-se è gi - ta

[6] [6] [6]

forse al legno. Dov' è | Te-se - o? ah! ge - lo - si - a | co-me fuor del do-

[♯] [6] [♯] [♮]

ve - re e a mio di- | spet-to ten - ti d'entrarmi in | pet - to! etc.

[♭]

Überhaupt sind seine Recitative voll überraschender Momente und zeigen ein weit geschickteres Gestaltungstalent als seine langausgesponnenen und oft recht langweiligen Arien mit den endlosen Wiederholungen ganz unbedeutender Phrasen.

Seine 50 Psalmenbearbeitungen werden für sein bedeutendstes Werk gehalten. Allerdings finden sich einige stimmungsvolle gediegene Sätzchen darin, doch lange dauert die ernste Stimmung nicht und der Schlendrian bricht sich nur zu bald Bahn. Man erinnere sich

an den oben mitgeteilten Chorsatz. Diesem letzteren gehen zwei ernste und getragene Sätzchen voran und als Schlusssatz folgt dann diese Ausgeburt von Bummelei. Ich teile noch aus Psalm 21 einen Satz mit, der mit zu den besten gehört und zugleich ein treffendes Beispiel seiner kontrapunktischen Fertigkeit im günstigsten Lichte giebt, sowie den Beweis wie fest er an dem einmal gewählten Motive hält:

vol-gi un de' tuoi guar-di e ti piac - cia-ti piaccia mi-

solo

unisono

rar da quali, e quan-te mi-se-ra-bili an-gu-stie io

so-no so-no oppresso e ti piac - - cia ti piaccia mirar da qua-

solo

[sic]

- li e quante mi-se-ra-bili an- gu - - - stie io so-

tutti

p

f [Wiederholung des Anfangs.] f

- no so-no oppres - so: per - che

[solo]

solo tutti f

II. I.

I.

perche co - si mi lasci, mi lasci in abban-

tutti

II. I.

I. II.

do-no deh mio Dio vol - gi vol - gi un de' tuoi

II. I. II.

I. II. I.

guardi, deh per- che, deh per-che co - si mi

I.

II.

la - sci in ab - - ban - do - no per - -

che mio Di - o perche mi la - sci, perche mi

unisono

la - sci in ab-ban-do-no, in abban- - - - - - -

tutti

f

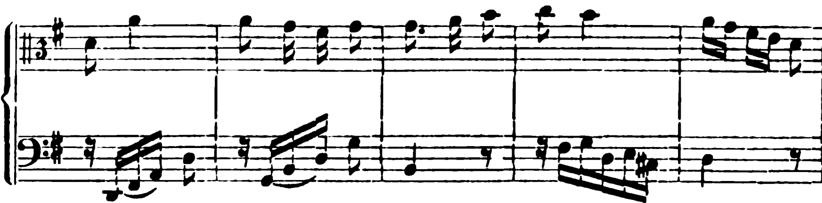
- no?



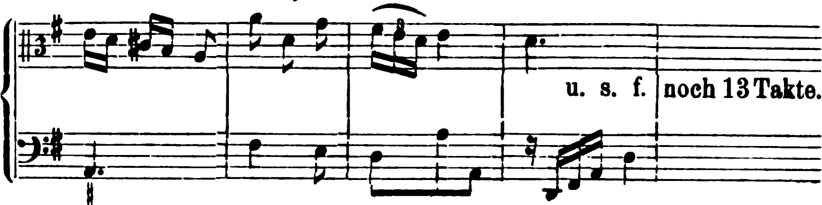
Der Gesamteindruck der Psalmen wirft auf die ästhetische Bildung des Verfassers kein günstiges Licht. Es ist im allgemeinen eine gedankenlose schablonenhafte Musik. Die einzelnen wertvolleren Sätze lassen die übrigen erst recht im trüben Lichte erscheinen. Man blättert von Satz zu Satz und die Gemeinplätze nehmen den gröfsten Raum ein. Sätzchen wie das folgende begegnet man nur allzuoft:

Aus Psalm I.
3. Satz.
Text: Egli sarà qual arbore presso piantato.









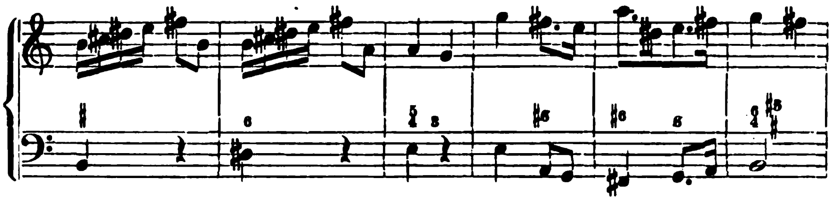
Als Menuettensatz einer Sonate wäre er gar nicht übel für diese Zeit, aber als Psalmensatz verrät er eine grenzenlose Abgeschmacktheit und einen Mangel an jeglichem ästhetischen Gefühle.

Schon oben wurde gesagt, dass M. für den Instrumentalsatz weit mehr veranlagt sei als für den Gesangsatz. Obiger Psalmensatz führt uns zu den 12 Sonaten op. 2 für Flöte oder Violine mit Violoncello oder Klavier, wie es auf dem Titel heifst. Sie erschienen im Jahre 1712 als M. ein Alter von 26 Jahren erreicht hatte. Sie zeigen uns den Komponisten in seiner vollen frischen und freudigen leichten Erfindungskraft. Die Sätze sind kurz, formell von grofser Abrundung, einheitlich in den Motiven und mit Geschmack zusammengestellt, kurz es sind kleine reizende kecke Kinder, entsprungen aus einem scheinbar unerschöpflichen Brunnen. Die Verwandtschaft mit obigem zuletzt mitgeteilten Psalmensatze ist unverkennbar und beweist, wie M.'s Veranlagung sich weit mehr zum Heiteren als zum Ernsten neigte. Worte können Musik nie ersetzen, daher teile ich eine Sonate, aufser dem 1. kurzen Largo vollständig mit. Sie wird mein Urteil bestätigen und beweisen, dass ich nicht zu viel gesagt habe.



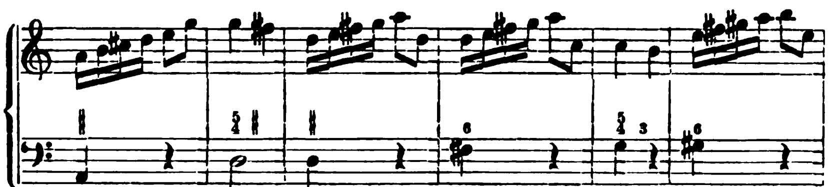



















Piano.


Largo.










Allegro.





Minuet.






Minuet.







Rechnungslegung
über die
Monatshefte für Musikgeschichte
für das Jahr 1890.

Einnahme	1253,60 M
Ausgabe	1222,60 M

Spezialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge. Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 50 M u. S. A. E. Hagen 4 M, nebst 60,10 M Überschuss aus 1889	948,10 M
Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	305,50 M
b) Ausgabe: Buchdruck der Monatshefte	665,95 M
Papier	155,00 M
Feuerversicherung, Post, Zeichnung, Verwaltung u. a.	401,65 M
c) Überschuss	31,00 M
d) von Mettingh-Stiftung (siehe Monatsh. S. 180)	200,00 M

Templin (U./M.), im Nov. 1891.

Robert Eitner.

Mitteilungen.

* *Emil Krause:* Johannes Brahms in seinen Werken. Eine Studie von ... Mit Verzeichnissen sämtlicher Instrumental- und Vokal-Kompositionen des Meisters. Hamburg 1892 (sic?). Lucas Gräfe & Sillem. 8⁰. 107 S. Preis 1,80 M. Ein mit unbegrenzter Verehrung geschriebenes Loblied auf Brahms, welches jedes einzelne Werk mit einigen lobpreisenden Worten erwähnt. Damit wird nicht jedermann einverstanden sein. Brahms' Grübelei und Suchen nach einem ungewöhnlichen Ausdrucke, seine schlechte Stimmführung in seinen mehrstimmigen Gesängen, sind Eigenschaften, die ein unparteiischer Beurteiler nicht übersehen darf. Welcher grofse Meister hat kein schwaches Werk geschrieben? Ein jeder muss seinen Zoll der irdischen Unvollkommenheit entrichten; ist Brahms davon ausgeschlossen? Keineswegs. Er als Nachbildner der Klassiker ist einem Zuviel oder Zuwenig weit mehr ausgesetzt als jeder andere, der ohne Vorbild seinem eigenen Genius folgt.

* *Carl Stiehl:* Musikgeschichte der Stadt Lübeck nebst einem Anhange Geschichte der Musik im Fürstenthum Lübeck, von ... Lübeck 1891, Lübcke & Hartmann. 8⁰. 116 S. u. Reg. Fände sich in jeder älteren bedeutenden Stadt, die eine Vorgeschichte besitzt, ein so fleifsiger Mann, wie Herr Musikdirektor Stiehl für Lübeck, so besäfsen wir das kostbarste musikgeschichtliche Material. Herr Stiehl hat bisher einzeln bearbeitet: 1. Zur Geschichte der Instrumentalmusik, 2. Geschichte des Kirchengesanges und des Kirchenchors, 3. Geschichte des Konzertwesens in Lübeck, 4. Die Organisten an der Marienkirche zu L. und die Abendmusiken, 5. Lübeckisches Tonkünstlerlexikon. Sein neuestes Werk

über Lübeck fasst die obigen Spezialarbeiten zusammen und bringt sie für einen gröſseren Leserkreis in ein schmuckeres Gewand. Neu ist der Nachtrag über die Geschichte des Fürstentums Lübeck (S. 96 bis Schluss), welcher die bischöfliche Hofhaltung in Eutin umfasst. Die Quellen flieſsen hier sehr sparsam und erst vom 17. Jh. ab lässt sich fortlaufend eine Pflege der Musik verfolgen. Die Darstellung des Herrn Verfassers ist knapp und aktenmäſsig, entbehrt dabei aber, soweit dies möglich ist, nicht des äuſseren Schmuckes.

* Extracted from proceedings of the Musical association (London, 17. Session 1890—91) enthält von T. L. Southgate: 1. On a pair of ancient Egyptian double-flutes. Mit Abbildungen und Notenbeispielen. 2. Communication on the ancient Egyptian Scale. (Wer sich hierfür besonders interessiert stehen die Abhandlungen zur Disposition. E.)

* Catalogue of english Song Books forming a portion of the library of Sir *John Stainer*, with Appendices of foreign Song Books, collections of Carols, books on bells, &c. Printed for private circulation by Novello, Ewer & Co. London 1891. 4°. 107 S. in feiner Herstellung. Der Besitzer dieser kostbaren Sammlung von etwa 900 Werken, manche in mehreren Ausgaben, wohnt in Oxford und ist President der Musical Association. Es ist der erste englische gedruckte Musik-Katalog, welcher einen bibliographischen Wert hat. Die Titel sind mit Sorgfalt ganz genau wiedergegeben, auch das Format und meistens auch die Seitenzahl verzeichnet, hin und wieder auch die Anzahl der Gesänge, manchmal giebt der Verfasser eine eingehende Beschreibung des Buches. Man bedauert, dass nach Liebhaberei und nicht nach einem festen Plane verfahren ist, doch ist der Katalog gegen die anderen englischen Musikkatologe ein bedeutender Fortschritt und giebt Kunde von dem Interesse, welches der Besitzer der Sammlung widmet. Die meisten Werke sind Sammelwerke und wenn auch bei vielen die Angabe der Komponisten fehlen mag, so sind doch eine ganze Anzahl dabei, wo sie verzeichnet sind und der Verfasser des Kataloges leider davon keine Kenntnis nimmt. Ich nenne z. B. das von Henry Roberts 1758 gedruckte Sammelwerk „Clio & Euterpe", den von John Walsh herausgegebenen „Catch Club" und viele andere, wo die Autoren genau verzeichnet sind. Der Herr Verfasser hätte hier Gelegenheit gehabt der Quellenforschung in der Musikgeschichte einen groſsen Dienst zu leisten und wir ersuchen ihn diese Versäumnis recht bald nachzuholen. Erst dadurch würde er seinem Kataloge einen groſsen bibliographischen Wert verleihen. — Die Anordnung der Werke ist alphabetisch nach dem Stichworte des Titels und nach dem Autor, sobald nur einer genannt ist, geschehen. Eine Einrichtung die bei der Art der Werke sich als sehr praktisch erweist und ein Register erspart. Die Werke gehören dem 18. und 19. Jh. an, nur einige wenige dem Ende des 17. (Playfords Drucke) und wo die Jahreszahl auf dem Drucke fehlt, ist sie, soweit des Verfassers Kenntnisse reichen, in Klammer hinzugefügt. Sie umfassen Volkslieder, Operngesänge, Gesellschaftslieder, Catches, Glees, Couplets (d. h. komische Gesänge), aber auch einige Sammlungen geistliche Gesänge, wie die „Harmonia sacra" von Playford und der „Thesaurus Musicus" von Simpson. Der Appendix I. enthält allerlei geistliche und weltliche Lieder aus aller Herren Länder und eine reiche Sammlung englische Country Dances aus dem 18. Jh., selbst Virdung's Musica getutscht in neuer Reproduktion. Appendix II. „Bells & Ringing", 40 Druckwerke aus der neuesten Zeit.

* Die auf S. 196 der Monatsh. erwähnte Abhandlung über die „unsterbliche Geliebte“ Beethoven's von Dr. Kalischer ist in Buchform bei Rich. Bertling in Dresden erschienen (Pr. 1 M) und sind dem Aufsatze sowohl frühere Arbeiten über denselben Gegenstand des Verfassers beigefügt, als die 3 Briefe Beethoven's unter nochmaliger strenger Prüfung des Originals.

* Am Liceo musicale in Bologna ist an Stelle des verstorbenen Federico Parisini Herr *Luigi Torchi*, früher am Liceo Rossini in Pesaro angestellt, zum Bibliothekar ernannt. Derselbe teilt mir mit, dass er im Laufe des Jahres noch den 2. Band des Kataloges zu veröffentlichen gedenkt und den dritten dann bald darauf folgen lassen will. Herr Torchi ist einer der wenigen Italiener, welche deutsch sprechen und schreiben können (resp. mit lateinischen Lettern, die wir Deutschen bei der Korrespondenz mit dem Auslande auch stets verwenden müssten).

* Mit diesem Hefte schliefst der 23. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des Januar 1892 an den unterzeichneten Sekretär und Kassierer der Gesellschaft einzusenden. Restierende werden durch Postauftrag eingezogen. Der 20. Jahrg. der Publikation ist am 2. Jan. zur Versendung gekommen und besteht aus dem Schluss der Oper von Schürmann und dem 1. Akt von Reinh. Keiser's Jodelet. Die Fortsetzung der letzteren komischen Oper folgt im nächsten Jahrgange. Die Oper von Schürmann ist jetzt einzeln zum Preise von 15 M zu beziehen. Wer der Publikation als Subskribent beizutreten wünscht, melde sich beim Unterzeichneten.

Rob. Eitner.

* Hierbei 2 Beilagen: Titel zum 23. Jahrgange der Monatshefte und das Namen- und Sachregister.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Namen- und Sach-Register.

Fehlerverbesserung.

S. 30, Z. 8 v. u. lies Crepundia sacra.
S. 62, Z. 21 v. u. lies inouyes statt inovyes.
S. 170 Hornstein war nie Lehrer am Konservatorium in München (Dr. Grandaur).

Katalog

der

Musik-Sammlung

der

Kgl. öffentlichen Bibliothek

zu

Dresden

(im japanischen Palais).

Bearbeitet

von

Eitner und **Kade.**

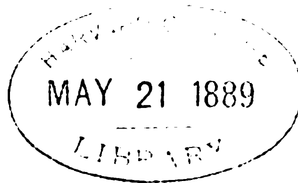
Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte.

Leipzig 1890.

Breitkopf & Härtel.

Inhaltsverzeichnis.

Herr Bibliothekar Richter hat sich um die Korrektur und durch mannigfache Zusätze den Dank der Herausgeber erworben.



Musik-Handschriften der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden.

Mus.-Mss. B.

7. Hs. von 1811. Partitur nach der Aufführung in Rom angefertigt. 1 Bd. in gr. qu. 4°.
Salmo L.: Miserere mei Deus, à nove voci composto da *Gregorio Allegri.*

14. *C. P. E. Bach:* Chor für S. A. T. B. mit Orchester. „Leite mich nach deinem Willen." Part. qu. Fol.
G. H. Stölzel: Missa canonica (Kyrie und Gloria) für 13 reelle Stimmen. 8 Singst., 3 Viol., 2 Bratsch. u. Bass. Part. qu. Fol.

24. *J. S. Bach*: Missa hmoll. Part. Fol.

26. — Matthaeuspassion. Part. Fol.

28. *L. van Beethoven:* Missa solemnis. Part. Fol.

32. *B. Borghi:* Pater noster für Sopr.-Solo mit Klav. qu. Fol.
B. Czernohorsky: Motette à 4. Part. qu. Fol.
H. Graun: Te deum. Klav.-Ausz. qu. Fol.

34. 1 Vol. von 41 Bll. in qu. Fol. Part. von moderner Hand.
1. *Caldara* (Ant.): Stabat mater a 4 concertato (con Organo).
2. *Lotti* (Ant.): Spirto di Dio (Madrig. per il Bucentauro). 4 voc.
3. — Miserere mei Deus. 4 voc.
4. *Leo* (Leon.). Miserere mei Deus. 8 voc. c. Bas. cont. Disc. 2♭ vorgez.: d d d . c h c c h c . b a b. (Abgedr. z. T. in Reichardt's Kunstmagazin, Stück 4.)

36. 1 Vol. von 6 Bll. in qu. Fol. Part. von moderner Hand.
1. *Caldara* (Ant.): Responsorio sacro per la settimana santa. Text: Tenebrae factae sunt, 4 voc.
2. *Rastrelli:* Adoramus te, 4 voc. Bl. 4 v.

48. Ein Vol. von 142 Bll. in hoch Fol. Chorbuch aus dem 16. Jahrh. 1. Bl. der Titel in sauberer Herstellung. Die 2 letzten Bll. weiſs; innere Seite des Einbands die Buchstaben M. M. C.

Francisci Fabri Flandri Missarum Decem | Liber Primus. | Darunter der Index.)

1. (Missa super) De beata virgine. 4 voc. Fol. 2.
2. (Missa super) Amorosetto fiore. 4 voc. Fol. 13.
3. (Missa super) Par ton Regard. 4 voc. Fol. 25.
4. (Missa super) Par ton seul bien. 4 voc. Fol. 36.
5. (Missa super) Las que crains tu amy. 4 voc. Fol. 48.
6. (Missa super) Descendit angelus. 4 voc. Fol. 56.
7. Missa Sine Pausis. 4 voc. Fol. 68.
8. (Missa super) Homo quidam. 5 voc. Fol. 77.
9. (Missa super) Isti sunt sancti. 5 voc. Fol. 100.
10. (Missa super) Hors Enuieulx. 5 voc. Fol. 123.

50. *K. Fasch*: Missa à 16 in 4 Chören. Fol. Part.
52. — der 119. Psalm à 8. Part.
54. — a) 12 Choräle. Part.
b) Inclina domine à 6.
c) Requiem à 7.
d) Trauermotetten à 4.
} Part. Fol.
e) Davidiana aus den Psalmen nach Luther's Übersetzung. Part. Fol.
58. *Joh. Frdr. Finke:* der 21. Psalm à 4 u. 6 mit Orchest. Part. Fol.
60. *Leop. Schefer:* Vater unser. Doppelcanon zu 4 Chören. Part.
66. *C. H. Graun:* Tod Jesu. Part. qu. Fol.
74. *G. F. Händel:* a) 3 Arien aus dem Messias. Part. qu. Fol.
b) 1 Arie aus Jud. Maccab. Part. qu. Fol.
c) 1 Arie aus der Ode auf den Cäc.-Tag. qu. Fol.
J. A. Hasse: Offertorium in Bdur. Part. qu. Fol.
J. Michael Haydn: In coena domini ad Missam. Introitus à 4 col Basso. Part. qu. Fol.
80. *G. F. Händel:* Samson, bearb. von J. F. Mosel. Part. qu. Fol.
84. *J. A. Hasse:* Requiem in Cdur. Part. qu. Fol.
86. — Te deum in Ddur. Fol. Part.
88. — Te deum (Klavierausz.). qu. Fol. (Das Andante fehlt.)
90. — La conversione di Agostino. Oratorio. Part. qu. Fol.
92. — I pellegrini. Orator. Klavierausz. qu. Fol.
94. — Il cantico de tre Fanciulli. Orat. Part. Fol. Ital. u. deutsch.
98. *J. A. Hiller:* Sanctus à 4 con strom. Part. Fol.
— 2 Agnus dei à 4 con strom. Part. Fol.
110. 1 Vol. in qu. Fol. Sammelbd. in Pappe von Drucken und Handschr. Ein „Kyrie" und zwei „Agnus dei" sollen von *J. A.*

Hiller sein, darauf folgen von demselben 4 geistl. Chöre mit Instrum. Dann aus der Bibl. v. Miltitz:

1. *Lotti* (Ant.): Laudate pueri, T. B. B. c.
2. — Vere languores nostros, 2 T., B.

Darauf folgt ein Druckwerk von *C. H. Sämann.*

3. *Scarlatti* (Aless.): Tu es Petrus et super. 8 voc. et B. c. (6 Bll.).

Darauf wieder Druckwerke und schliefslich

4. 2 Autographen von *Jos. Schuster*: a) Kyrie a 4tro concert. b) Miserere in C moll. c) Salve regina a 3 concertati. Part. Am Ende die Jahreszahl 1777. Der Vermerk: „Avtographon Autoris" rührt von unbekannter Hand her.

114. 1 Vol. von 51 Bl. in qu. Fol. Part. von moderner Hand. *Josquin des Près,* Eilf mehrstimmige Gesänge:

1. Deus in nomine tuo. 4 voc. Bl. 2.
   2. p. Voluntarie sacrificabo.
2. Benedicite omnia. 4 voc. Bl. 6.
3. Domine ne in furore tuo. 4 voc. Bl. 9.
   2. p. Turbatus est a furore.
4. Coeli enarrant gloriam. 4 voc. Bl. 12.
   2. p. Lex Domini immaculati.
   3. p. Delicta quis intelligit.
5. Ave Christe immolate. 4 voc. Bl. 18.
   2. p. Salve lux mundi.
6. Domine, dominus noster. 5 voc. Bl. 21.
7. Beati, quorum remissae sunt. 5 voc. Bl. 26.
   2. p. Verum tamen in diluvio...
   3. p. In camo et froeno.
8. Miserere mei Deus. 5 voc. (Disc.: h . h h h h h c h, a h c d c a h g a h c.) Bl. 32.
   2. p. Auditui meo dabis.
   3. p. Domine, labia mea aperies.
9. Cantate Domino canticum novum. 5 voc. Bl. 43.
   2. p. Tollite hostias et introite.
10. Sic deus dilexit mundum. 6 voc. Bl. 49.
11. Christus mortuus est. 6 voc. Bl. 51.

123. 1 Vol. von 183 Seiten. Sammelband in qu. Fol. Part. vom Chordirektor Fischer geschrieben.

1. *Lassus* (Orl. de): Audi benigne conditor. 5 voc. S. 3.
   — 2. p. Multum quidem peccavimus.
2. Pro defunctis. Domine quando veneris. 5 voc. S. 8.

3. *Lassus:* In monte oliveti. 6 voc. S. 11.
4. — O quam suavis est Dne. 6 voc. S. 15.
5. — O mors quam amara est. 6 voc. S. 21.
— 2. p. O mors bonum est. 6 voc. S. 23.
6. — Te decet hymnus Deus. 4 voc. S. 27.
7. (o. Namen, ist aber von Lassus) Dixit Joseph undecim. 6 voc. S. 34.
— 2. p. Nuntiaverunt Jacob dicentes.
8. — Timor et tremor venerunt. 6 voc. S. 41.
— 2. p. Exaudi Deus deprecationem. 6 voc. S. 43.
9. — Estote ergo misericordes. 7 voc. S. 46.
10. — In convertendo Dominus. 8 voc. S. 50.
11. — Jam lucis orto sidere. 8 voc. S. 63.
— 2 p. Qui ponit aquam. 8 voc. S. 70.
12. — Confitebor tibi, Ps. 137. 8 voc. S. 75.
13. *Pitoni* (Gius. Ottavio): Dies irae, dies illa, 6 voci concertata. S. 89.
14. — Adoramus te Christe. 4 voc. S. 101.
15. *Handl-Gallus* (Jac.): Adoramus te. 6 voc. S. 103.
16. *Clemens non Papa:* Vox clamantis in deserto. 5 v. S. 105.
— 2. p. Vox dicentis clama.
17. — Angelus domini ad pastores. 5 voc. S. 112.
18. Parvulus filius. 5 voc. S. 117. (Disc.: d . b e c d g a b.)
19. *Clemens non Papa:* Deus in adjutorium. 6 voc. S. 121.
— 2 p. Ecce in tenebris. 6 voc.
20. — Pastores quidnam vidistis. 5 voc. S. 129.
— 2. p. Natum vidimus.
21. — Jerusalem surge. 5 voc. S. 137.
— 2. p. Leva in circuitu.
22. — Super ripam Jordanis. 5 voc. S. 148.
— 2. p. Vox de coelo sonuit.
23. — Venit vox de coelo. 5 voc. S. 157.
— 2 p. Respondit miles.
24. — Mane nobiscum Domine. 5 voc. S. 167.
— 2 p. Et intravit cum eis.
25. — Qui consolabatur me. 5 voc. S. 179.

124. 1 Vol. in qu. Fol. Starker Band ohne Blattzählung. Partitur von moderner Hand.

Lotti (Antonio): Requiem. 5 voc. (2 Ob., Tromba, Fag., 2 Viol., 2 Viole, Organo e Basso).

128. *B. Marcello:* Estro poetico armonico. Parafrasi etc. Part. 4 Bde. Abschrift der Ausgabe von 1724.
130. *F. Mayer:* Cantata. Part. 1821. Autograph. qu. Fol.
132. 1 Vol. Orchesterpart. Kopistenhd. des 18. Jahrh. qu. 4⁰. Messa de Morti à 4⁰ voci del Sign. Maestro *Antonio Mazzoni.*
134. 1 Vol. in qu. 4⁰. Partit. von einer Hd. des 18. Jahrh. Te deum laudamus à quatro dal Sign. *Antonio Mazzoni.*
144. *C. B. v. Miltitz:* Die Frauen am Grabe des Heilandes. Oratorium. Part. 1816. qu. Fol.
146. — dasselbe in Klav.-Ausz. qu. Fol.
148. — Missa à 4. 1815. Part. Autograph.
150. — Missa à 4. 1829. Part. Autograph.
152. — Missa à 4. 1833. Part. Autograph.
154. — Missa pro defunctis requiem. 1834. qu. Fol.
156. — Ave Maria à 3. qu. Fol.
158. — Litaniae Lauretanae à 4 con strom. qu. Fol.
160. a) — Psalm 118 à 4.
b) — Hymnus à 5. Part.
c) — Salve regina à 4. in Bdur, m. obl. Violoncello u. Basso solo. Part. qu. Fol.
d) — Salve regina in Adur à 4 c. orch. qu. Fol.
e) — Fuga in Esdur. Quis est homo à 4. Part.
f) — Stabat mater à 4. Part. qu. Fol.
g) — 1 Fuga à 4 à capella: Vater in deine hände, à 3. Part. qu. Fol.
h) *A. Morgenroth:* 3 Graduale à 4. Part. qu. Fol.
166. — Sanctus à 4 mit Pianof. (nur Bass als Begleit.). Part. u. Stimmen. qu. Fol.
168. — Agnus dei à 4 mit Pianof. Part. u. St. qu. Fol.
170. — Ave Maria à 4 mit Pianof. Part. u. St. qu. Fol.
172. — Salve regina à 4 mit Corni, Clarinetti, Fagotti etc. Part. u. Stimmen. qu. Fol.
174. — Veni sancte spiritus mit Pianof. Part. u. St. qu. Fol.
176. — Trauercantate à 4 mit Pianof. Part.
180. *Mozart*: Davide penitente. Part. qu. Fol.
182. *A. Naumann:* I pellegrini. Oratorium (5 Nrn. daraus). qu. Fol.
182. — Arie für Sopr., aus d. Vater unser. Part. qu. Fol.
183. — Messe. Part. Autogr. 1791. Fol.
184. — Der 111. Psalm à 4 voc. col Basso. qu. Fol.

192. 1 Vol. von 189 Seiten in h. Fol. Partit. von moderner Hand. (Dieselbe Hand wie Nr. 183!)
Palestrina, Vier Messen:
1. Missa 5 voc. (Disc.: d e f . e d c d g c).
2. Missa 5 voc. (Disc.: a a d , d f d f f e). Das Agnus dei zu 6 St.
3. Missa 4 voc. (Disc.: d d d e . d c f f e . d d c d). Das Agnus dei zu 5 St.
4. Missa 4 voc. (Disc.: g a g e f g a g f g). Das Agnus dei zu 5 St.

194. 1 Vol. von 29 Bll. in qu. Fol. Part. von der Hand wie Nr. 183.
a) *Palestrina* (Giov. Pier Luigi): Messa di Papa Marcello à 6 voci.
b) *G. B. Pergolese:* Salve reg. A. c. 4 instr. Part. qu. Fol.

196. *B. Pergolese*: Stabat mater à Canto et Alto con strom. qu. Fol.

200. Dasselbe „Stabat mater" in 5 Stb.

202. 1 Vol. von 25 Bll. in hoch Fol. Part. von der Hand wie Nr. 183.
Pitoni (Josepho Octavio): Missa pro defunctis. 4 voc. Auctore... (Rücks. des Titelblattes mit biogr. Notizen und Anmerkungen versehen.)

204. 1 Vol. von 119 Seiten in qu. Fol. Part. von moderner Hand.
Porpora (N.): Miserere in Gmoll à più Voci dell Sign.... (2 Sopr., 2 A., 2 Viol., Violette con Bc.) qu. Fol.

206. 1 Vol. von 66 Seiten in qu. Fol. Part. von moderner Hand.
Porpora (Nicolo): Miserere in Emoll à 4 voci (2 Disc., 2 Alt) dell Sign.... (Mit 2 Viol., Viola und Bc.) qu. Fol.

208. 1 Vol. von 19 Bll. in qu. Fol. Part. von moderner Hand. Titel:
Porpora: Magnificat sonis musicis espressum dal Sig.... 4 voc., 2 Corni, 2 Oboi, 2 Viol., Viola et fondamenta. qu. Fol.

214. *C. J. Reissiger*: Fragment aus den Psalmen Davids für Solo, Chor und Orchest. Part. Fol.

216. *G. A. Ristori*: Credo à 4 con strom. Part. qu. Fol.

224. *Schicht:* Missa à due Chori. Part. qu. Fol.

225. a) *Schnabel:* Relig. Gesang für 4 Männerst. Part. Fol.
b) *C. J. Reissiger:* Dr. Martin Luther's Loblied auf die Frau Musica für 2chör. Männerchor. Part. Fol.
c) (Wöhler?): Religiöser Gesang f. 4 Männerst. in Adur. Part. Fol.
d) *J. C. Löwe:* Die eherne Schlange. Vokaloratorium f. Männerstimmen. Part. Fol.
e) *Schnabel:* Psalm für 4 Männerst. Part. Fol.

f) *Witschel* u. *Schicht:* Te deum für 4 Männerst. Part.
g) *C. Blum:* Grufs dem Vaterlande. Notturno für 4 Männerst. u. Chor. Part. Fol.
h) *Schnabel:* Choral für 3 Männerchöre. Part. Fol.
i) *Wöhler:* Relig. Gesang für 4 Männerst. in Fdur. Part. Fol.
k) *C. Kreutzer:* 4 Gesänge für 4 Männerst. Part. Fol.
l) *C. Blum:* Lied für 4 Männerst. u. Chor. Part. Fol.
m) *C. Kreutzer:* Frühlingsnahen für 4 Männerst. Part. Fol.
n) *C. Kreutzer:* Frühlingsandacht für 4 Mst.*). Part. Fol.
o) *C. Reissiger:* Freude am Dasein für 4 Mst. Part. Fol.
p) *Mozart:* Ouverture z. Zauberflöte f. 4 Mst. arrangiert. Part. Fol.
q) *Mendelssohn:* der frohe Wandersmann u. a. für 4 Mst. Fol.

234. *J. Schuster:* Missa Nr. 13 Adur à 4 con strom. Part. Kyrie u. Gloria. qu. Fol.
236. — Missa Esdur à 4. con strom. Part. qu. Fol.
238. — Salve regina à 4. con strom. Part. qu. Fol.
240. — Pange lingua f. 2 Sopr. con strom. Part. qu. Fol.
242. — Tantum ergo f. Alt, con strom. Part. qu. Fol.
244. — Offertorium à 4. c. Pianof. Part. qu. Fol.
246. *L. Spohr:* Die letzten Dinge. Orat. Part. qu. Fol.
252. *C. F. H. Uber:* Cantate zur Vorfeier der 50jähr. Regierung S. M. des Königs von Sachsen am 19. Sept. 1818 in der Frauenkirche zu Dresden, f. S., A., T., B. m. Orch. Fol.
258. *D. Zelenka:* Missa Gdur à 4. con strom. 1712. Dresden. Part. Fol.
260, 4. *K. P. E. Bach:* Heilig mit 2 Chören und einer Ariette zur Einleitung. Part. Fol.
260, 6. *J. S. Bach:* Ein feste Burg. Cantate à 4. con strom. Part. qu. Fol.
260, 15 a. *Cherubini:* Motetten: Iste die. — Ave verum. — O sacrum convivium f. Chor, 3 Sopransolo u. Orch. — Part. Fol.
260, 16 a. *Diabelli:* Messe in D für Mst. Part. qu. Fol., 8 Stimmen. Fol.
260, 23. *W. Fischer* jun.: Figural-Messe für grofsen Chor mit Orgel. Part. qu. Fol. u. Stimmen in 4.
261, 2. 4 Hefte Papier in qu. Fol. Part. von der Hand wie Nr. 183. Titel: Geistliche Gesänge von *Andrea Gabrieli.*

---

*) = Männerstimmen.

1. Benedictus qui venit, 12 voc. in 3 Chören.
2. Magnificat, 12 voc. in 3 Chör. (Disc. I: d d d d d h c c c h).
3. *Anerio* (Felice): Ave regina coelorum. 8 voc. con org.
4. *Palaestrina*: Tribularer si nescirem. 6 voc.
5. — Sicut erat in principio. 6 voc.
6. — Laus, honor, virtus, gloria. 6 voc.
7. *Gabrieli* (Giov.): Miserere mei Deus. 6 voc.
8. — Beata es virgo Maria. 6 voc.

261, 3. *F. J. Gossec:* O salutaris à 3. Part. u. St. Fol.

261, 7. *C. Graun*: Tod Jesu, Orat. Arie. Klavierauszug. Fol.

261, 8 f. *Händel:* Judas Maccabaeus, Duett u. Arie. Part. qu. Fol.

261, 8 m. — Josua, ein Chor, Rec. u. Arie. Part. qu. Fol.

261, 11. *A. Haeser:* Missa. Chorstimmen. Fol.

261, 13. *J. Hasse:* Te deum. Klavierausz. (Andante fehlt.) qu. Fol.

261, 20. *J. Haydn:* Aus dem Danklied zu Gott, von Gellert, für 4 St. u. Pft. Part. u. St. Fol.

261, 20 m. — Jahreszeiten. Part. u. St.

261, 21. *A. Hiller:* Herr, Herr ... S. u. A. mit Orchst. Fol.

261, 21 a. — Das Wort ward fleisch. Sing- u. Orchst. Fol. Autogr.

261, 21 b. -- Agnus dei. f. S., A., T. B. u. Orch. Stimm. Autogr. Fol.

261, 21 c. — Agnus dei. f. S., A., T., B. u. Orch. Stimm. Fol. Autogr.

261, 21 d. — Kyrie. f. S., A., T., B. u. Orch. Stimm. Fol. Autogr.

261, 21 e. — Sanctus. f. S., A., T., B. u. Orch. St. Fol. Autogr.

261, 31. *Martini*: Canone à 3. Part. qu. Fol.

261, 31 m. *A. Mazzoni:* Requiem à 4. Part. qu. Fol.

261, 42. Convolut: „Musik nach der Predigt.“ Chor, Recit. u. Duett, St. f. Solo, Chor u. Orch., ohne Autor, 18. Jahrh.

261, 44. *Neukomm:* Die Nacht. Cantate. 4 St. Fol.

262, 1. 1 Vol. in hoch Fol. 8 Bll. Part. von moderner Hd. Titel: *Palestrina:* Stabat mater. Für den Vortrag bearbeitet von R i c h a r d W a g n e r. (Die Bearbeitung in diesem Exemplar besteht in Vortragszeichen, die mit roter Tinte eingezeichnet sind. Wahrscheinlich das Direktionsexemplar zur Aufführung des „Stabat“ bei dem 300jährigen Stiftungsfeste der Kapelle.) 2chör.

262, 5. *J. A. Perti:* Fuga di A. Perti: Et vitam venturi. 1 Bog. Part. Fol. Hs. des 18. Jahrh.

262, 11. *A. Reicha:* Fuga für 2 Chöre. Part. qu. Fol.

262, 31. *Schicht:* 2chörige Missa in C, 8 St. Fol.

262, 33c. *H. Schütz:* Vaterunser. Stimmen f. 2 Chöre, Violinen, Bass u. Orgel. Fol.

262, 33f. *J. A. P. Schulz:* Motette, 4 St. für grofse Chöre. qu. Fol.

262, 33m. *Jos. Schuster:* Et incarnatus est. Part.

262, 36. *L. Spohr*: Vater unser f. 2 Männerchöre u. Orch. Part. Fol.

262, 40. *M. Stadler*: Ecce sacerdos à 4. Fol.

262, 44. 17 Bl. in hoch Fol. Part. von moderner Hand. Titel: *Suriano* (Francesco Romano): Missa super Voces musicales. 6 voc.

262, 47. *Wimmer*: Missa à 4 in dis. St. f. Chor u. Orch. Fol.

262, 48. *D. Zelenka*: Missa à 4. con strom. Part. Fol.

262, 50. *K. Zelter*: Beatus qui timet. T. u. B. m. Pfte. Part. Fol.

262, 52. *A. Zezi*: Ave Maria für Ges. u. Clav. qu. Fol.

263, 2. Agnus in Bdur: à 5 aus Axel u. Walburg. Part. u. St. Fol.

263, 4. } Agnus dei { in Fdur à 4. Orch.-Part. qu. Fol. } Komponist
263, 6 } Agnus dei { in Amoll à 3. Orch.-Part. } unbekannt.

263, 8. Cantate in Ddur zu einer Trauung: à 4 u. Solo. Part. qu. Fol.

263, 10. *Haydn:* Abendlied zu Gott, von Gellert, für gem. Chor und Klav. in Edur. Fol.

263, 12. Gesang zur Schulprüfung in Friedrichstadt (Dresden) in Gmoll. Orgel und Chorpart. qu. Fol.

263, 14. Jesus himmlische Liebe, für 3 Sopr. u. Klav. in Cdur. qu. Fol.

263, 16. Klopstock's ernsthafte Beschäftigungen auf dem Lande. Lied für Sopr. u. Klav. in Esdur. qu. Fol.

263, 18. In Manus tuas. Adagio in Amoll à 4 c. Violini, Viola e B., Fuga à 2 soggetti in Cdur, und Adagio à 4 v. concertanti in Edur. Part. qu. Fol. 1807.

263, 20. Miserere à 12 v., c. str. ed. Org., Stimmen. Fol.

263, 22. Morgenlied in Bdur à 4. Part. Fol. 1833.

263, 24. Oratorienfragment, 8 Sätze, Soli m. Orch., über „Ein' feste Burg". qu. Fol.

263, 26. Passionscantate. Tl. I. Orgelst. mit Text. Fol.

263, 30. Requiem in Cmoll. Part. qu. Fol.

263, 32. Surrexit f. 2 S. u. 2 A. m. Orgel in Gdur. qu. Fol.

263, 34. Tantum ergo in Bdur. 6 St. Fol.

263, 36. Weinet nicht. Quartett. Part. 1. Bl. qu. Fol.

264. Codex in hoch Fol., Chorbuch des 16. Jahrh. von 157 (unnumerierten) Blättern. Das 1. Bl. enthält von neuerer Hd. Bemerkungen über den Inhalt. Auf dem 2. resp. 3. Bl. rote Initialen. Titel mit roten zollgrofsen Buchstaben. Introi | tus | cum integra | Seqventia | In Nativita | te Christi. | Qvinqve Vocvm. | *)

1. Puer natus est nobis. (Disc. g d e d d d c h c c h.) 5 voc.
2. Quia mirabilia fecit. 5 voc.
3. Alleluja. (Disc. g a h c a c . h c.) 5 voc.
4. Dies sanctificatus illuxit. (Disc. a c h , a g f f e f.) 5 voc.
5. Grates nunc omnes. (Disc. f g a a g f e d e f.) 5 voc.
6. Huic oportet ut canamus. 5 voc.
7. Missa sex vocum; Kyrie, Gloria et Sanctus. (Disc. d f. g a f e a g e g.)
8. Missa quinque vocum; Kyrie, Gloria et Sanctus. (Disc. c g a g g c e . d d c h c.)
9. Missa sex vocum. (Ohne Agnus dei; Disc. g d d e d c . h a g a g a.)
10. Missa sex vocum; Kyrie et Gloria. (Disc. a a d , d c f d.)

265. 5 Stb. in kl. hoch. Fol. Hds. des 16. Jahrh. Disc. 81 Bll.; Alt 76 Bll.; Ten. 77 Bll.; B. 76 Bll.; Quinta V. 17 Bll.

Das Werk war so verheftet, dass es in dieser Verfassung gänzlich unbrauchbar war. Auf meine Veranlassung und nach meinen Angaben wurden die Lagen herausgeschnitten und neu geordnet und gebunden, so dass nun das früher unvollständig geglaubte Werk keinen Fehler mehr aufweist. Hinter dem Satz Nr. 54 „Nu bitten wir den heil. g.“ steht im C. und Ten. „2. Okt. 1571“. Doch ist das Werk nicht im ganzen um diese Zeit entstanden. Einige Schreiberhände darin sind entschieden jünger. Ab und zu leere Bll. Es ist ein Cantionale mit Hymnen, Motetten, Introiten, Officien, Chorälen, Sequenzen, zum Teil von Isaac, Walther, Resinarius, Josquin u. a. Wo nicht 5 Stimmen angegeben sind, ist der Satz 4stimmig.

A. 1. De adventu domini Introitus: Animam meam.
2. Motetta: Hora est, à 5.
3. a) Sanctus.
   b) „ II. (Dies Sanctus vielleicht à 5, wenn das Sanctum auf S. 8 der Quinta Vox dazu gehört.)
4. Gloria; Et cum spiritu tuo, Habemus ad dominum.
5. Grates nunc omnes, à 5.
6. Huic oportet, à 5.
7. *Orlandus:* Inter natos mulierum, à 5.
8. *Walther's* Responsorium: Plenum gratia.

*) Prof. Kade besitzt ein thematisches Verzeichnis der Hds.

B. 9. De natali Domini introitus (Isaac): Puer natus est nobis. Et filius. (Vgl. Rhaw officia 1545, abgedr. in Ambros V. S. 345).
10. Quia mirabilia fecit.
11. Kyrie magnae deus potentiae.
12. Christe summi vera hostia.
13. Kyrie cuius natus.
14. Gratias agimus.
15. Domine fili unigenite.
16. Qui tollis peccata.
17. Quoniam tu solus sanctus.
18. Prosa et sequentia de natali domini: Dies sanctificatus.
19. Alleluia (Isaac; vgl. Rhaw a. a. O.).
20. Grates nunc omnes.
21. Huic oportet.
22. Moteta 4 vocum de natali Domini: Hodie Christus. 2. p. O magnum mysterium.
23. Moteta 5 vocum O admirabile commercium.
24. Moteta: Nesciens mater (vgl. Luthercodex Nr. 53).
25. Magnificat 5. toni. 5 voc.
26. Cum inducerent puerum.
27. Quia viderunt oculi.
28. Ex legis observantia (6 Strophen).
29. Responsorium in Natali domini: Plenum gratia.
30. In principio erat.
31. Vom Himmel hoch da kom ich her.
32. Venite et videte regem (mit deutschem Text untermischt).
33. Gaude et Laetare.
34. In natali domine.
35. Virga Jessae floruit.
36. Mich. Praetorius: Singt und klingt Jesu Gottes Kind.

C. 37. De circumcisione Domini Introitus: a) Vultum tuum. b) Eructavit cor meum.
38. Prosa: post partum virgo; Alleluja.

D. 39. In Epiphania domini introitus: a) Ecce advenit dominator. b) Deus judicium. c) Et justitiam tuam.
40. Prosa: Vidimus stellam (Isaac; vgl. Rhaw a. a. O.).

E. 41. Die purificationis Mariae introitus. a) Suscepimus deus. b) Magnus deus. c) In civitate dei.

F. 42. Die annunciationis introitus. a) Ecce concipies. b) Spiritus sanctus. c) Et virtus.

G. 43. Introitus in die Palmarum: a) Domine ne longe facias. b) Deus, deus. c) Quare me.

H. 44. In die pentecostes introitus: a) Spiritus domini. b) Replevit orbem. c) Confirma hoc. d) A templo. e) Alleluja. f) Veni sancte spiritus.

45. Prosa: Veni pater pauperum, à 5.

46. In labore requies, à 5.

47. O lux beatissima, à 5.

48. Lava quod est sordidum, à 5.

I. 49. Introitus de sancta trinitate. a) Sancta trinitas. b) Patrem. c) Benedictus. d) Alleluja. e) Pater filius. f) Non tres. g) Majestas. h) Fremunt. i) Laudat. k) Eia. l) Veneranda. m) Certe sumus. n) Te Adoramus. o) Zacharia. p) Et super salutem. q) (Josquin: Hic mores exui malos.) r) Cum sancto spiritu.

*) 50. Jesus Christus unser Heiland. 2 VIIIbris 1571.

51. Christe qui lux es et dies.

52. Prosa in die Palmarum: a) gloria laus et honor tibi. b) Israel es. c) Coetus in excelsis. d) Cum palmis obvia venit. e) Hi tibi passuro. f) Hi placuere tibi.

53. Rex Christe factor (steht im Tenor unter Nr. 38.)

54. (Walther): Nu bitten wir den heiligen Geist, à 5 (cf. Walther's Gesangb. 1524).

55. De nativitate domini hymnus. Resinarius: Beatus author saeculi.

56. In dulci jubilo.

57. Puer natus in Bethlehem (lat.-deutsch).

58. In natali domini casti gaudent angeli.

59. Surrexit Christus dominus (fehlt ein Bl. im Ten. u. Cant.).

60. Spiritus sanctus gloria.

61. Christ unser Herr zum Jordan kam.

62. Viri Galilaei.

63. Also sehr jammerts Gott, des sünders grofs not.

64. [NB. Aufserdem befinden sich in der Quinta Vox (auf S. 20 ff.) noch folgende 3 Sätze:

*) Von hier an wird die strenge Folge der Officien nach dem Laufe des Jahres aufgegeben Es scheint hier der Nachtrag zu beginnen.

a) Denn er hat die Niedrigkeit seiner magd angesehn.
b) ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,,
(ein ausgeführterer Satz als a. Beide die Melodie in schwarzen Noten).
c) Also hat Gott die Welt geliebt (vgl. Nr. 65 in cod. Mus. B. 266).]

266. 6 Stb. in hoch Fol. in einer Kapsel mit dem Rücktitel: „Officium de nativitate et ascensione Jesu Christi". Hd. des 16. Jahrh. Bll. nicht numeriert. Starke Bände.

Enthält Officien de nativitate, de festo gloriosae resurrectionis Jesu Christi, de ascensione Jesu Christi, de spiritu sancto sive de festo pentecostes, de sancta et individua Trinitate.

1. Puer natus est nobis. Et filius datus est. 5 voc.
2. Kyrie summum. Christe, Kyrie. 5 voc.
3. Gratias — bis mit — Tu solus altissimus. 5 voc.
4. Grates nunc omnes. 2 Tle. 5 voc.
5. Quem vidistis pastores. 2 Tle. 6 voc.
6. In principio erat verbum. 6 voc. 2. p. Fuit homo. 4 voc. 3. p. In propria. 6 voc.
7. Verbum caro factum est. 6 voc.
8. Hodie Christus natus est. 5 voc.
9. Ecce Maria genuit. 5 voc. 2. p. Ecce agnus dei.
10. O admirabile commercium. 5 voc.
11. Postquam consumati sunt. 5 voc.
12. Videntes stellam. 5 voc. 2. p. Et apertis thesauris.
13. Stella quam viderant. 5 voc.
14. Tribus miraculis. 5 voc.
15. Finiit annus iter. 4 voc.
16. Grates Deo canamus. 4 voc.
17. Hodie rex coelorum. 6 voc.
18. Hodie Christus natus est. 6 voc.
19. Fausta dies roseo ferras fulgore. 6 voc. 2. p. Auspiciis Deus approperat.
20. Puer natus est nobis. 6 voc. 2. p. Postquam consumati sunt dies.
21. Hodie Christus. 6 voc. 2. p. Verbum caro factum est.
22. Resurrexi et adhuc. 5 voc.
23. Missa 5 voc. (Kyrie et Gloria.)
24. Agnus redemit oves. — Dic nobis Maria, — Credendum est magis. 5 voc.

25. Christ ist erstanden. (Im D.: Agnus redemit oves.) — Dic nobis. — Credendum. 4 voc.
26. Maria stabat ad monumentum. 6 voc. 2. p. Congratulamini mihi.
27. Angelus domini. 6 voc. 2. p. Nolite timere.
28. Providebam Dominum. 6 voc. 2. p. Quoniam non derelinquas.
29. Tulerunt Dominum. 6 voc. 2. p. Cum ergo fleret inclinavit.
30. Christus surrexit. 6 voc. 2. p. Et si non surrexisset. 4 voc. 3. p. Alleluja laudemus. 6 voc.
31. Christus resurgens. 6 voc.
32. Vespera nunc venit. 6 voc.
33. Maria Magdalena et altera Maria. 5 voc. 2. p. Cito euntes, dicite discipulis.
34. Congratulamini mihi. 5 voc. 2. p. Recedentibus discipulis.
35. Ego sum resurrectio. 5 voc.
36. Expurgate vetus. 5 voc.
37. Immolabit hoedum multitudo. 5 voc.
38. Surrexit Christus. 4 voc. 2. p. Laetamini omnes.
39. Angelus Domini. 4 voc. 2. p. Nolite timere.
40. Tulerunt dominum. 4 voc.
41. Salve festa dies. 6 voc.
42. Christus resurgens. 6 voc.
43. Angelus Domini locutus est. 5 voc. 2. p. Ecce praecedet vos in Galiläam.
44. Quid admiramini. 5 voc.
45. Missa 5 voc. (Kyrie et Gloria.)
46. a) Viri Galilaei. 5 voc. b) Missa. 5 voc.
47. Ascendit Deus. 6 voc. 2. p. Et Dominus. 3. p. Gloria patri.
48. Ascendisti in altum. 6 voc.
49. Ascendens Christus in altum. 5 voc. 2. p. Ascendit Deus.
50. Non turbetur. 5 voc. 2. p. Ego rogabo patrem.
51. Ascendens Christus. 5 voc. 2. p. Ascendo ad patrem.
52. Ascendens Christus. 6 voc. 2. p. Ascendit Deus.
53. Confirma hoc. Spiritus Domini. 5 voc. (Introitus.)
54. Missa super: Visita quaesumus. 5 voc. (Kyrie et Gloria.)
55. Veni sancte spiritus et emitte. 5 voc. — In labore. — O lux beatissima. — Lava quod est.
56. Hodie completi sunt. 6 voc. 2. p. Misit eos.
57. Jam non dicam. 6 voc.

58. Si quis diligit me. 6 voc.
59. Dum complerentur. 5 voc. 2. p. Dum ergo essent.
60. Paraclitus autem spiritus. 5 voc. 2. p. Non turbetur cor vestrum.
61. Veni sancte spiritus. 5 voc.
62. Dum complerentur. 5 voc. 2. p. Facta autem hac voce.
63. Sic enim deus dilexit. 5 voc. 2. p. Sicut Moises.
64. Repleti sunt omnes. 5 voc. 2. p. Loquebantur variis.
65. Also hat Gott die Welt geliebt. 8 voc. (von anderer Hd. Text nur im Altus. Vorhanden die Stimmen D. A. T. B. V. Vox.)
66. Sancta trinitas. 5 voc.
67. Missa super: Tribularer. 5 voc. (Kyrie et Gloria.)
68. O altitudo divitiarum. 6 voc. 2. p. Quis enim cognovit sensum Domini.
69. Te adoramus omnipotens. 6 voc.
70. Tibi laus, tibi gloria. 5 voc. 2. p. Da gaudiorum praemia.
71. Benedictus Deus pater. 5 voc. 2. p. Benedicite Deum.
72. Tibi laus, tibi gloria. 5 voc. 2. p. Et benedictum.
73. Sancta trinitas. 5 voc.
74. Benedictus dominus Deus. 4 voc. 2. p. Honor virtus et potestas.
75. Benedictus esto domine. 4 voc. 2. p. O adoranda Trinitas.
76. Ô beata Trinitas. 4 voc.

274. 1 Vol. von 217 Seiten in qu. Fol. Part. von Wilh. Fischer. Enthält meist Gesänge von neueren Autoren.

1. Für Männerstimmen von *B. Klein*, *Bierey*, *Blum*, *Beethoven* und
2. *Vittoria* (T. L. da): Libera animas omnium fidelium, A., 2 T., B. S. 104.
3. Für gemischten Chor: Choräle zu 4 Stimmen, geistl. Gesänge von *Fasch*, *Gluck*, *Wilh. Schneider*, *C. Schultz*, *Kürzinger*, *M. Haydn*, *Aug. Haeser*, *Ett.*
4. *Lotti:* Crucifixus 6 voc. S. 127. — 8 voc. S. 206. — 10 voc. S. 211.
5. *Nanini:* Haec dies quam fecit. 5 voc. S. 171 (auch deutsch).
6. *Palestrina:* Ingrediente Domino. 4 voc. S. 164 („ „).
7. — O salutaris hostia. 4 voc. S. 162 („ „).
8. — Salve regina. 5 voc. S. 167 („ „).
9. *Bernabei:* Salve regina. 4 voc. c. B. cont. S. 132.
10. *Valotti* (Franc. Anton.): Salve regina. 8 voc. S. 148.

11. *Palestrina:* Miserere. 4 voc. S. 138.
12. *Vittoria:* Vere languores nostros. 4 voc. S. 175.
13. — O quam gloriosum est. 4 voc. S. 177.
14. *Gallus* (Jac.): Duo Seraphim. 8 voc. S. 143.
15. *Lasso* (Orl.): Magnificat 1576. 8 voc. S. 153. (1. Disc. f g a . a c f . f e d.)
16. — Missa 8 voc. S. 180. (1. Disc. a c b a c a.)

276. 1 Vol. in hoch Fol. Part. von Wilh. Fischer.
1. *Clemens non Papa:* Pater peccavi. 8 voc. 2. p. Quanti mercenarii.
2. — Ego flos campi et lilium. 7 voc.
3. *Vaet* (Jac.): Te Deum laudamus. 8 voc. 2. p. Tu rex gloriae Christe. 4 voc. 3. p. Te ergo quaesumus. 8 voc.
4. *Willaert* (Adrianus): Magnificat. 8 voc. (Disc. g a c h c h h h c h.)
5. — Psalmus IV. Cum invocarem, In tribulatione. 8 voc.
6. — Ps. 30. In te Domine speravi. In justitia. 8 voc.
7. *Arcadelt* (Jacobus): Pater noster qui es. 8 voc.
8. *Phinot* (Dominicus): Sancta trinitas. 8 voc.
9. *Cleve* (Joannes de): Erravi sicut ovis. 8 voc. 2. p. Delicat juventutis.
10. *Hollander* (Christian): Austria virtutes aquilas. (In laudem inclytae domus Austriae.) 8 voc.

278. 1 Vol. in hoch Fol. Part. von Wilh. Fischer.
1. *Walter* (Joh.): Allein auf Gottes Wort. 4 voc.
2. *Praetorius:* Mein Eltern mich verlassen han. 4 voc.
3. *Burgk* (Joa. a): Was kränkstu dich, was schreckstu mich. 4 voc.
4. *Schütz* (Heinr.): Wer will uns scheiden von der Liebe Gottes. 4 voc. et B. cont.
5. *Hammerschmidt:* O Domine Jesu Christe. 5 voc. et B. cont.
6. — Schaffe in mir Gott ein reines Herz. 6 v. et B. cont.
7. *Schütz* (Heinr.): Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. 6 voc. et B. cont.
8. — Das ist ja gewisslich wahr. 6 voc. et B. cont.
9. *Caldara:* Regina coeli laetare. 4 voc. et Fundam.
10. *Eccard* (Joh.): O Freude über Freude. 8 voc.

11. *Durante* (Franc.): Misericordias Domini. 8 voc. in Cdur.
12. *Mendelssohn* (Felix): Kyrie eleison, Adur. 8 voc.
13. *Nicolai* (Otto): Die Strafe liegt auf ihm, Esdur. 8 voc.
14. — Ehre sei Gott in der Höhe, Fdur in 3 Abteilungen. 8 voc.
15. *Mendelssohn:* Weihnachten, Gdur. Allegro moderato. 8 voc.
16. — 20 8stimm. Gesänge zu den übrigen Kirchenfesten.
21. *Caldara* (Ant.): Crucifixus. in Amoll. 16 voc. (mit Kl.-A.) Part.

280. 1 Vol. von 127 Seiten in qu. Fol. Part. von Wilh. Fischer.
1. *Schütz* (Heinr.): Vater unser der du bist. 5—8 voc. et B. c., andere Sätze sind Solosätze mit Instrumentalbegleitung, wie Violinen und Bass, mit und ohne Orgel.
2. — Ehre sei dir Christe. 4 voc. S. 13.
3. — Dank sei unserm Herrn. 4 voc. S. 16.
4. — Wer Gottes Marter in Ehren hat. 4 voc. S. 18.
5. *Walther* (Joh.): O Christe, Morgensterne, leucht uns. 4 voc. S. 20.
6. — Gott hat das Evangelium gegeben. 4 v. S. 21.
7. — (?) Wir glauben all an einen Gott. 4 voc. S. 22. (Mit einer Bemerkg. von Rochlitz.)
8. *Calvisius* (Sethus): Nun komm der Heiden Heiland. 4 v. S. 24.
9. — Veni redemptor gentium. 4 voc. S. 24.
10. — Helft mir Gottes Güte preisen. 4 voc. S. 24.
11. — Puer natus in Bethlehem. 4 voc. S. 25.
12. — A solis ortus cardine. 4 voc. S. 25.
13. — Gelobet seyst du Jesu Christ. 4 voc. S. 25.
14. — Vom Himmel hoch da komm ich her. 4 voc. S. 26.
15. — Christum wir sollen loben schon. 4 v. S. 26.
16. — Nun schlaf mein liebes Kindelein. 4 v. S. 26.
17. *Gabrieli* (Giov.): Deus meus ad te de luce. 10 voc. S. 28.
18. — Ego dixi Domine. 7 voc. S. 36.
19. — Passionsgesang: O Domine Jesu Christe. 8 voc. S. 40.
20. — Domine exaudi orationem. 10 voc. S. 48.
21. — Sancta Maria succurre. 7 voc. S. 54.
22. — Beata es virgo Maria Dei genitrix. 6 v. S. 59.

23. *Gabrieli:* Benedictus qui venit. 12 voc. S. 63. (1. Disc. d d g fis.)
24. *Gabrieli* (Giov.): Jubilate Deo omnis. 8 voc. S. 67.
25. — Magnificat. 8 voc. S. 84. (1. Disc. a . a fis g a b b a.)
26. *Zelenka* (Johann Disma): Qui tollis peccata. 7 voc. et B. cont. S. 96.
27. *Scarlatti* (Aless.): Tu es Petrus, Antifona, a due Cori reali 8 voc. et Org. S. 103.
28. *Gabrieli* (Giov.): Benedixisti Domine. 7 voc. S. 120.
29. *Palestrina:* O crux aves spes. 5 voc. S. 125.

282. 1 Vol. in qu. Fol. Part. von Wilh. Fischer.
1. *Leo* (L.): Miserere mei Deus. 8 voc. in 2 Chören (11 Abtlg.).
2. *Pachelbel* (Joh.): Tröste, tröste uns Gott. 8 voc. et B. cont.
3. — Singet dem Herrn ein neues Lied. 8 voc. et B. c.
4. *Palestrina:* Nos autem gloriari. 4 voc.
5. — Super flumina Babylonis. 8 voc.
6. *Casciolini* (Claudio, 1600—1640): Angelus Domini. 8 voc.
7. *Anerio* (Felice): Vidi speciosam. 8 voc.
8. *Palestrina:* Sicut cervus desiderat. 4 voc.

296. Choralbuch f. Orgel. 18. Jh. qu. Fol.

298. Partit., zum Teil Autographe.
1. Aria: Penza ch'io serbo in petto Del. Sign. Maestro *Andreozzi.* In St. Benedetto il Carnaval. 1788. 18 Bll. Partitur. Autograph.
2. Aria: Nò per te non ho più amore Del Sigr. *Gaetano Andreozzi.* Part. 14 Bll. Kopie.
3. Dieselbe Arie im Klav.-Ausz. „Per uso di me F. Ceccarelli".
4. Argentina 1771. Del Sign. *Pasquale Anfossi.* 9 Bll. in kl. qu. 4⁰. Partitur-Autograph. Text: Bov'e dov'e si affreti, f. Sopr.
5. Aria: Ah non sai per questo core Del Sign. *Pasquale Anfossi.* Part. 8 Bll.
6. Rondo del Sign. *Giuseppe Sarti* per Il Sign. Giuseppe Aprile. Text: Teco resti anima mia, Sopr. c. Flauto, Corni, Violini, Viole e Basso. Part. 6 Bll.
7. Ti lascio al ben che adori, Scena e Aria del Sign. *Giuseppe Asioli.* Part. 20 Bll. Autogr. in qu. 4⁰.

300. *G. Andreozzi:* Arie: No quest' alma mai, f. Tenor u. Orch. Part.

302. *L. Angely:* Das Fest der Handwerker. Singspiel. Part. qu. Fol.
304. *Louis Angeli:* List und Phlegma. Vaudeville. qu. Fol.
310. Partituren in gr. qu. 4⁰, zum Teil Autographe.
  1. Due Arie del Sign. *Badini.*
    a) Dolce parte del cor. 7 Bll.
    b) Se coll' affanno mio. 7 Bll.
  2. Aria: Fieri vi morsi atroci Del Sign. *Vincenzo Benatti.* 16 Bll.
  3. Rec. ed Aria del Sign. *Ferdinando Bertoni:* Tarda il mio morir. 8 Bll.
  4. Aria del Sign. *Bertoni:* Nell' orror di valle aprica. 15 Bll.
  5. Aria del Sign. *Ferdinando Bertoni:* Ta ci in sen. 11 Bll.
  6. *Bertoni:* Rondo des Telemaco 1777: Del mio ben luci. 6 Bll.
  7. [Cantata dal Sr. Caselli.] Aria del S. *Franc. Bianchi,* Nel Teatro di Cremona 1775: Se al labro mio non credi. Soprano c. Violini, Viola e Basso. 8 Bll.
  8. Aria del Sign. *Franc. Bianchi:* Queste ch'io porgo. Sopr. c. Violini, Oboe, Corni, Viole e Basso. 8 Bll.
  9. Aria: „Lisettina ah dove sei" del Sig. *Michele Neri Bondi.* 16 Bll. (Autograph?)
  10. Recit. ed Aria „Per quel paterno amplesso" del Sign. *Borghi.* 9 Bll.

318, 1—5. *V. Bellini:* 5 Nrn. aus Straniera. Part. qu. Fol.
318, 6. *Rossini:* Arie des Moses für B. und Orch. Part. qu. Fol.
318, 7. 8. — 2 Nrn. aus der Belagerung von Corinth. Part. qu. Fol.
318, 9. — Arie del Elcia: Porgi la destra armata, mit Chor u. Orch. Part. qu. Fol.
324, 1. 2. *G. Benda:* Ariadne auf Naxos und Pygmalion. Melodrama. Part. qu. Fol.
328. — Romeo u. Julie. Oper in 3 Akten. Klav.-Ausz. qu. Fol.
338. *A. Bergt:* Jery u. Bäthely von Goethe. Singspiel. Part. qu. Fol.
340. — Der Schulmeister. Singspiel. Part.
342. — Das Ständchen. Komisches Intermezzo. 8⁰. Part.
344. — Das Dorf im Gebirge. Oper (Kotzebue). Autogr. qu. Fol.
346. — List gegen List. Singspiel. Part. qu. Fol.
354. *C. Blum:* Die Rückkehr ins Dörfchen. Operette nach Weberschen Melodieen. Part.

356. *F. Boieldieu:* Rotkäppchen. Oper in 3 Akten. Part. Fol.
362. *Cherubini:* Medea. Grofse Oper in 3 Akten. Part. Fol.
366. Partituren in gr. 4°.
a) Ein Druckwerk.
b) Aria „Bella fiamma del mio petto" del Sign. *Cimarosa.* 6 Bll.
c) Vacillante il passo, Scena e Cavatina del Sign. *Curcio.* 17 Bll.
d) Scena et Aria „Lieta voce al cor mi sento" del Sign. *Farinelli.* 10 Bll.
e) Duetto del Figlio diletto Del Sign. *Giuseppe Farinelli* „Valorosi Compagni." Aria: „Bel Figlio". 22 Bll.
f) Autunno 1801. Roma. Teatro Valle Io prigione. Rec. ed Aria Del Mro. *Valentino Fioravanti:* „Ame prigione". 16 Bll. (Kopie).
368. *Cimarosa:* Il matrimonio. Opera. qu Fol.
372. *Giov. Costa*: Rec. ad Aria à Sopr. Che intesi mai. Part. qu. Fol.
378. *Dittersdorf:* Auswahl der vorzüglichsten Arien aus dem roten Käppchen. Kl.-A. qu. Fol.
382. *C. Eberwein:* Musik zu Lenore von Holtei. Part.
388. *Ign. Fiorillo:* Opera Vologeso. Klav.-Ausz. qu. Fol.
390. — Oper, ohne Namen. Klav.-Ausz. qu. Fol.
392. *Ant. Fischer:* Das Hausgesinde. Operette. qu. Fol. Part.
410. *Gluck:* Iphigenia in Aulis. (nach R. Wagner's Bearbeit. 1847.) Fol. Part.
412. — Iphigenia in Tauris. Fol. Part.
414. — Armide. Part. Fol.
416. *F. Gnecco:* a) Aria à Basso: In qual barbaro. Part. qu. Fol.
b) Polacca à Sopr. con Cembalo.
416. *P. Guglielmi:* a) Aria à Basso: Parlerò voi. Part.
b) Duetto à 2 Sopr.: Che cosa mai chiedi.
416. *F. Himmel:* Duetto à 2 Sopr. dell opera Allessandro Vasco de Gama.
418. *C. Graun:* Cleopatra e Cesare. Opera. Part.
420. — Mitridate. 1750. Part.
424. *J. A. Hasse:* Adriano in Siria. 1752. Part. qu. Fol.
428. — L'amor prigioniero. Cantate. Part.
430. — Antigono. Opera in Part.
432. — Artaserse. Kl.-A.
434/36. — Artemisia. Part. u. Klav.-Ausz.
438. — Attilio Regulo. Kl.-A.
440, 1. — Cantata per il 3 d'Agosto.
440, 2. — Cantata per il . . . giorno di nascità . . . della Regina di Polonia Elettrice die Sassonia. Part.

442. *J. A. Hasse:* Cleofide. Kl.-A.
444. — La danza. Cantata a 2 v. c. strom. Part.
446. — Demofoonte. Part.
448. — Demetrio. Kl.-A.
450. — L'eroe Cinese. Kl.-A.
452. — Ezio. Part.
454. — Ipermnestra. Part.
456. — Leucippo. Kl.-A.
458. — Numa. Pompilio. Part. Unter 460 im Kl.-A.
462. — La Scusa. Cantata. Part.
464. — Solimanno. Opera. 1754. Part.
466. *Hebenstreit:* Pelzpalatin und Kachelofen oder der Jahrmarkt zu Rautenbrunn. Posse. Part. qu. Fol.
478. *Méhul:* Duett aus Jacob und seine Söhne. Klav.-Ausz.
484. *C. Löwe:* Der Kapellmeister. Oper. Part.
508. *L. Mareschalchi:* Aria à Sopr. con Cembalo: Ch'io parta.
508. *Sim. Mayer:* Cavatina. Ecco a te mi. Part.
508. *B. v. Miltitz:* Taci ingiurie novelle, Sc. ed Aria p. il Sopr. Part. Autogr.
508. — Aria à Tenore. Psyche naht. Part.
508. *L. Mosca:* a) Aria à Sopr.: Dammi un segnale.
b) Duetto à Sopr. e Basso: Andate voi solo.
508. *Mozart:* Terzetto: Se all' volti. Kl.-A. qu. Fol.
508. — Terzetto: Mandina amabile. Kl.-A.
516. *V. Martin:* Una cosa rara. Opera. Part.
520. *Sim. Mayer:* Rondo à Sopr. Rasserena il mesto. Part.
524. *R. Mei:* Aria à Sopr. Chi sara quell' alma. Part.
530. *Mendelssohn*: Ave Maria und Finale aus der Lorelei. Part.
534. *B. v. Miltitz:* Der Condottiere. Komische Oper in 2 Akten.
536. — Alboni und Rosamunde. Oper 1835. Part.
538. — Czerny Georg. Oper. Part.
540. — Der türkische Arzt. Oper. Part.
542. — Musik zu 5. März. 1841. (4 Stb.)
544. *F. Morlacchi:* Cantata per solenizzare il Giorno natalizio di S. M. Alessandro Imperatore. 1813. Part. qu. Fol.
559. *Mozart:* Scenarium zu Don Juan.
566. — Clemenza di Tito. Part.
572. *Ad. Müller:* Der Talisman. Posse von Nestivi. No. 2 u. 9. Part.
574. — Der Verschwender. Singspiel. Part.
576. *Seb. Nasolini:* Aria à Sopr.: A questo core. Kl.-A.

576. *Joh. Naumann:* a) Aria à Sopr. Part.
b) Cantabile à Sopr. Part.
c) Non so dirse, f. Sopr. Part.
d) Dolce oggetto, f. Sopr. Kl.-A.
e) Solo mi comandi, f. Sopr. Part.

577. — Gustav Wasa. Oper. Part.

580. — La clemenza di Tito. Opera. 3 Bde. qu. Fol.

590. *F. Paer:* a) Aria con Coro nell' opera Griselda. Quello sguardo. Klav.-Ausz.
b) Duetto nell opera Sargino: Voi non vedeste. Kl.-A.
c) Duetto à 2 Soprano: Volentieri o mio. Part.

592. a) *G. Paisiello:* Duetto à 2 Sopr.: Notte amica degli amanti.
b) — Duetto à Sopr. e Ten.: Vespina mia perdono.
c) *Nicolo Piccini*: Aria à Sopr.: Ah non sai per questo core. Argentina 1770.
d) *Marco Portogallo*: Cavatina à Sopr.: Prudente mi chiedi.
e) — Quartetto: Amore e un traditore.
Sämtlich in Partitur.

595. *Pergolese*: La serva Padrona. Intermezzo 1. 2. Part.

596. *N. Piccini*: La buona figliuola. Opera. Part. 3 Bde. qu. Fol.

600. *F. Pillwitz*: Rataplans Namenstag. Liederspiel.

602. *B. Pisani*: Aria à Sopr.: Deh con i dubbj tuoi non turbar. In qu. Fol. Part.

604. *H. Proch:* Treffkönig oder Spieler und Totengräber. Lebensbild. Part.

612. *G. Rastrelli*: Aria à Sopr.: Io vado ... Deh pensa. Part.

612. *Ferdinando Robuschi*: Aria buffa. Cento cosette belle. Part.

616. *Rossini*: Coro e Rondo nell' opera la Cenerentola.

622. 1. Cavattina: „Se mai più sarò geloso“, del Sig^re^ *Sacchini,* con Violini, Viola, Soprano e Basso.
2. Del Sig^r^ *Antonio Sacchini,* Aria p. il Sopr. con Violini, Oboe, Corni in D, Viola. [Nel fatale estremo addio.]
3. Aria Del Sigl *Anto. Sacchini*, con Corni, Flauti, Violini, Viole (Col Basso). Larghetto: „Nò non sospirar mio bene“. Part.
4. Aria Del Sig. *Anto°. Sacchini*: „La bella mia Nemica“, con 2 Viol., Viola e Basso. Part.
5. Sacchini, 1780. Recitativo: Infelice ei, parti Rinaldo, mit darauf folgendem Rondo, begleitet mit 2 Viol., Viola, Fagotto und Basso. Part.

6. *Antonio Sacchini*: Recitativo con Rondo: Palpitante disperato, begleitet mit Viol., Viola, Corni, Flauti, Clarinetti et Basso.
7. *Sacchini*: Aria: Resta ingrata, con Violini, Viola, Corni, Oboi e Basso.
8. *Sacchini*: Aria p. Tenore: Ah mio cor, Begleitung wie oben.
9. *Sacchini*: Recitativo ed Aria p. Tenore: „Ah se il mio amor“ — „A tu piangi i casi miei“. Begleitung wie oben in Part.

624. *A. Salieri*: La Cifra. 2 Bde. Part. qu. Fol.

628. *G. Sarti*: a) Aria nell opera La giardiniera brillante. 1789. Part. „Malvaggio Donne, donne crudeli.“
b) Rendi o Cara il Prence amato, Aria per Soprano.
c) Forza e ch'io parta, Aria per Sopr.
d) Oh generosa! oh grande! oh pietosa Isabella, Aria. per Sopr.
e) Contenta mi rende quel labbro, Aria per Sopr.
f) La dolce compagna vedersi, Aria per Sopr.
g) Oh ciel! che dissi? e Roma! e il Genitore? Aria per Tenore.
h) Ad Dorina vezzosa ed amabile, Quartetto. In Part. qu. Fol.

632. *Joh. Schenk*: Der Dorfbarbier. Part. qu. Fol.

644. *Rob. Schumann*: Der Königssohn. Ballade von Uhland. Part.

646. *J. Schuster*: Il Pazzo per forza. 2 Bde. Part. u. Stim.

648. — Aria nell' opera Demofoonte: Sperai vicino.

650, 1. 2. — Rec. u. Aria des Florio „Ella mi pose in calmo“, m. Orch. Part. qu. 8.

650, 3. — Rondo „Non temer bell' Idol mio“, f. Sopr. m. Orch. Part. qu. 4.

650, 4. — Aria „Il caro ben che adoro“, f. Sopr. m. Orch. Part. qu. 4.

650, 5. — Aria „Cara speme ah tu non sai“, f. Sopr. m. Orch. Part. qu. 4.

650, 6. — Aria des Enea „Dovrei mano l'amore“ m. Orch. Part. qu. Fol.

650, 7. — Rec. u. Rondo des Enea „Io ri lascio e questo addio“ m. Orch. Part. qu. Fol.

650, 8. — Rec. u. Aria f. Sopran (der oder des Timante) m. Orch. „Se me caro l'Idol mio.“ Part. qu. Fol.

650, 9. — Rondo „Non temer bell' Idol mio“. wie vorherg. Part. qu. Fol.

650, 10. *J. Schuster:* Prologo di Orlandi e Schuster. Enthält das Recitativ „O mai d'armati" und die Arie „Stelle al più giusto" f. Sopr. m. Klav. quer 4°.

654. *Joh. Schwanberger*: Aria à Sopr.: Dal cor dell' Idol mio, Part.

656. *A. Schweitzer*: Alceste. Oper von Wieland. Part. nur einige Stücke.

660, 1. *G. Scolari*: Aria à Ten.: Già la morte in manto. Part.

660, 2. *P. Vermiglio*: Amor mi punge, Cavat. Part.

660, 3. *Vermiglio:* „Fate largo al gran Signore" Cavatina des Berto, m. Orch. Part. qu. 4.

660, 4. *Peter von Winter*: Aria à Sopr.: Del mio nemico. Kl.-A.

660, 5. — Cavatina nell' opera: il Ratto di Proserpina.

660, 6. *Nic. Zingarelli*: Rec. e Rondo des Apelle „A qualet orrenda sorte" m. Orch. Part. qu. 8.

660, 7. — Aria nell' opera Giuletta et Romeo (Prendi l'acciar). Part.

660, 8. — Rec. c. duetto: „Giusto ciel." Part.

660, 9 u. 10 wie Nr. 7.

664. *F. W. Sörgel*: Die neuen Amazonen. Part. qu. Fol.

666. *L. Spohr*: Zemire und Azor. Oper. Part. qu. Fol.

670. *A. Tarchi*: Il Pimmaglione a grande orchestra di Angelo Tarchi | Fatto a bella posta per il Signor Francesco Ceccarelli. Part. 2 Bde.

694. *C. M. von Weber*: Oberon. Part. 3 Bde.

696. — Kampf und Sieg. Kantate von 1815. Part. Gedicht von Wohlbrück.

698. — Der erste Ton. Gedicht von Rochlitz mit Musik zur Deklamation von . . . Part. für grofses Orch.

700. Partituren, zum Teil von Carl von Miltitz geschrieben.

1 Aria di Bastiano nell Opera l'Uniforme di *Weigl*. Violini. Viole, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in B, Bastiano Andante. [Mi parea l'amata.]

2. Duetto dell' Opera l'Uniforme di *Weigl*. Violini, Viole, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni in C, Giannina e Bastiano. Andante. [Bastion, mio dolce e caro.]

3. Quartetto del Opera l'Uniforme di *Weigl*. Violini, Viola, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in Eb, Trombe in Eb, Timpani Eb. Giannina Bastiano Maestro Giorgio. [Della guerra io vi presento.]

4. Coro dei Scuolari nell' Opera l'Uniforme, di *Weigl.* Viol., Viola, Oboi, Clarin. in C, Fagotti, Arpa, Soprano, Alto, Bastiano.
5. •Rondo Del mio Cor l'acerba pena con Recitativo Lungi s'en vada per il Clavicembalo ricavato dall' Opera La Principessa d'Amalfi del Sig^r *Weigl,* di me Ceccarelli. Recitativo Principessa. Rondo, Larghetto.
6. La donna, ah si, che'l fin etc. Polacca di *Mehul.* Duetto, Pamela Ledi. Allegretto.

702. *Zingarelli, N.*: Scena ed Aria (Questa non era ò cara) 2 V., 2 Fl., 2 Oboè, 2 Clarinetti, 2 Corni, 2 Fag., Viola et Basso del Sigr. Maestro Zingarelli, per uso di me Ceccarelli.

11 Stimmen in qu. Fol. von neuer Hd.:

706, 1 m. *Angely*: das Fest der Handwerker. Ouvert. Orch.-Stimm.

706, 1 s. *Asioli*: Scena: Eterni Dei chi mai, Basso col B.

706, 1 z. *Bach, D.:* Ein Gott, ein wahrer Gott. Männerquart. Part. Fol.

706, 3 a. *Beethoven, L. van*: Fidelio. Akt 1, No. 3, 10 u. Finale. Part.

706, 5. *Bergt, A.*: List gegen List. In Stimmen. Fol.

706, 5 f. — Jery und Bätely. In Stimmen. Fol.

706, 5 h. *Beyer*: Nasenharmonika. Kom. Scene. Chorpartit.

706, 5 b. *Bierey*: Das unterbrochene Opferfest. Opernscene. Part.

706, 5 n. *Blum, C.*: Der Schiffskapitain. Vaudeville. Partie der Julie.

706, 5 q. — Arie der Josabath aus Athalia „Treue Sorg umsonst erstrecket" m. Orch. qu. Fol.

706, 5 r. *Boieldieu*: Rotkäppchen. Einlage: So ändert sich. St. f. Orch.

706, 7 a. *Cimarosa*: Duetto: Ah mio languide. Part.

706, 7 b. — Duetto: Con queste due manine. Part. qu. Fol.

706, 7 c. — Il pittore Parigino. Arie f. B.: Lei commandi. Part.

706, 8. — 3 Arien à Sopr. Singst. m. Klav., 2 V.. Viola u. Bass. „Quanto è grave il mio tormento", „Sa pietà nei cor serbate", „Non sò d'onde viene."
Rec. et Aria „Sentace mio bel Tessoro", f. Bass u. St. f. 12 Instr. qu. Fol.

706, 9. *Dittersdorf*: Aria zu Hieronymus Knicker. Part. qu. Fol.

706, 10. *Ebell, H. C.*: a) Lanassa. Oper. Einlage zum 4. Akt. Part. und Orch.-St. 1802. Fol.

706, 11-18. — 8 Arien, je 1 Singst. u. Str.-Instr.-St. Fol.

706, 19. *Ebers, C. F.*: Arie: Ihr lieben Männer hört mir zu, für Bass. Part.

706, 20. *Elsner, J.*: Liederu ray^n jeden. (Russische) Operette. Druck.

706, 21. *Fioravanti*: Terz. u. Arie aus Virtuosi ambulanti. Part. qu. Fol.
706, 23. — Die Dorfsängerinnen. Oper. Arie: Von der Liebe. Part. u. Stim.
706, 31. *Glinka, M.*: Polonaise und Chor aus: Das Leben f. d. Zar. Part.
706, 32. *Gluck*: Orpheus und Euridice. Chorst.
706, 34/36. *Guiglielmi, P. C.*: Duett: A me sciocco maledetto, per Sopr. e Basso. Part.
706, 36. — Duetto f. S. u. B. „Ah cara d'amore“, Singst. u. 11 Orch. St. qu. Fol.
708, 1 m. *Hasse*: Piramo e Tisbe. Sinfonia. Part. 1772. qu. Fol.
708, 1 t. — Solimanno. Scena VII. Part. qu. Fol.
708, 2. *Haydn, J.*: Arianna à Naxos. Cantata. Klav.-Ausz. m. Text u. St. f. Str.-Quartett. qu. Fol.
708, 2 n. *Hiller, A.*: Psiche. Ballet. 3. Akt. Part. Fol.
708, 3. *Hofmeister*: Der Königssohn von Ithaka. Aria: Ein holdes liebes Weibchen. Part. qu. Fol.
708, 3 a. — Telemach. Oper. Aria: Mentors Gedenke deiner Ehre. Part. qu. Fol.
708, 3 g. *Schneider, Fr.*: Einlage in Isouards Aschenbrödel. Part. qu. Fol.
708, 3 h. — Cavatine aus Aschenbrödel: Ho perduto il mio contento. Part. qu. Fol.
708, 3 s. *Kauer, F.*: Das Donauweibchen. Oper. No. 8. Klav.-Ausz. m. Text. qu. Fol.
708, 7. *Kunzen, L.*: Ossians Harfe. Oper: Lied von der Liebe. Klav.-Ausz. m. Text.
708, 8. *Liszt, F.*: Chöre zu Herders entfesseltem Prometheus. Klav.-Ausz. m. Text. qu. Fol.
708, 10. *Liverati, Giovanni*: Aria à Sopr.: Fra poco rivedrai te. Klav.-Ausz. m. Text und Stim. zum Streich-Quartett. qu. Fol.
708, 10 f. *Löwe, C.*: Der Kapellmeister. Oper. Intermezzo. Stim. f. Gesang u. Orch. Fol.
708, 10 s. *Majo, Fr.*: Aria à Ten.: Ahi me! tu vedi il mio. Part. qu. Fol.
708, 11. *Mareschalchi, L.*: Bass-Arie: Ch'io parta (1808). Part. qu. Fol.
708, 11 h. *Martini-Müller*: Sopran-Arie a. d. Oper: La festa del villagio: Ei lo dice, l'ascoltate. Klav.-Ausz. m. Text. qu. Fol.
708, 11 m. *Maurer, Franz*: Bass-Arie: Wie ist mir doch so heil und wohl. Part. qu. Fol.

708, 11 n. Part. der Bass-Arie: Flutend stürzen heitre Stunden. qu. Fol.

708, 11 o. Part. u. Stim. nebst gedrucktem Klav.-Ausz. der Bass-Arie: Ach Laura nur dich kann ich lieben. Fol. u. qu. Fol.

708, 12. *Mayr, S.:* Cavatine: Sara sol mia guida amore à Sopr. Klav.-Ausz. m. St. f. Str.-Quart. qu. 4⁰.

708, 13. *Mayer*: Scena e Cavatine à Sopr.: Con qual capriccio. Singst. mit B. qu. 4⁰.

708, 14. — Duetto zw. Marianne u. Manuelo: Parto se vuoi mia vita. Singst. u. Bass in Part. Orchester in Stimmen. qu. 4⁰ u. qu. Fol.

708, 15. *Mercadante*: Cavatina der Angelica a. d. Oper: Podesta di Burgos: L'ha sbagliata il signor Zio. Klav.-Ausz. m. Text. qu. Fol.

708, 17. *Miller, J.*: Der Kosakenoffizier. Oper. Bruchst. Part. qu. 4⁰.

708, 17 f. *Molinari, P.*: Recitative. Nur Stichnoten für einen Regisseur oder Chordirektor. qu. Fol.

708, 17 m. *Morlacchi, F.*: Il Barbiere di Seviglia. Oper. Terzett. Stim. qu. 4⁰, u. Part. qu. Fol.

708, 17 s. *Mortellari,* Aria: Mi dona mi rende. Orch.-St. qu. 4⁰.

708, 19. *Mozart, W. A.*: Idomeneo. Atto 2. No. 12. Part. Fol.

708, 20. — Neu eingerichtete Recitative im Don Juan, wie sie in Karlsruhe zur Ausführung kommen. 2 Hefte. Von Scene 5 an. Klav.-Ausz. qu. Fol.

708, 21 m. — Aria No. 8 des Caesar aus Cosi fan tutte. Part. qu. Fol. Orch.-St. Fol.

708, 27. *Müller, W.*: Das neue Sonntagskind. 2 Couplets im Klav.-Ausz. a) Um Wein ist es ein herrlich Ding. b) Lasst die Politiker nur sprechen. qu. Fol.

708, 27 m. — Klav.-Ausz. der Arie des Hausmeister: Wegen meiner bleib d' Fräula. Im Kupferstich gedruckt. qu. Fol.

708, 28. — Der Grenadier. Operette. No. 3 u. 4. Part. qu. Fol.

708, 30. *Nasolini, S.*: La morte di Cleopatra. Oper. Duett des Antonio u. d. Cleopatra. Singst. m. Bass. qu. Fol.

708, 32. — Scena e aria variata da me F. C[eccarelli]. Klav.-Ausz. m. Text. qu. Fol.

708, 34. *Naumann, J.*: Protesilaus. Oper. Scene des Pilade. Part. u. Klav.-Ausz. m. Text. qu. Fol.

710, 1. *Pacini, G.*: Aria der Teodora f. Sopr.: Come sembravami bello il mattino. Part. qu. Fol.

710, 2. *Paer, F.*: Polacca à Sopr.; Un solo quarto d' ora. Klav.-Ausz. m. Text u. Stim. f. Streich-Quart. qu. Fol.

710, 2 f. — Agnese. opera. Scena ed aria f. Bass. Se fur sogno i miei tormenti. Singst. m. Bass u. Orch.-St. Fol.

710, 2 m. — Camilla. Oper. Part. Scene des Duca. 1810. Part. qu. Fol.

710, 3. — Sargino. Oper. Chor f. Klav. arr., u. Terzett m. Klav.-Begl. qu. Fol.

710, 3 s. — Duetto d. Aceste und d. Idomeneo. 1794. Part. qu. Fol.

710, 4. — Sofonisba, opera. Duetto à 2. Sopr. d. Sofonisba u. d. Scipione. 2 Klav.-Ausz. m. Text u. St. f. Str.-Quart. qu. Fol.

710, 5 f. *Paisiello, G.*: Der Barbier von Sevilla. Oper. Arie d. Dr. Bartolo: O man kann etc. Singst. u. Orch.-St. Fol.

710, 5 m. — Il re Teodore. Oper. Scena des Teodoro: Io resono. Singst. u. Orch.-St. Fol

710, 5 s. — Quattro gemelli. Duett des Dromio u. d. Sirac.: Vieni vieni. Part. qu. Fol.

710, 6. — Recit. ed Aria: La tua fe l'amore, f. Singst. m. Klav.-Begl. Aria: Care sponde. desgl. Stim. f. Str.-Quart. qu. 4⁰.

710, 6 f. — Il re Teodore, Oper. Rec. ed Aria des Teodoro: Io resono. Part. qu. Fol.

710, 6 m. — Die eingebildeten Philosophen, Oper. Arie des Giuliano: Salve tu domine. Part. qu. Fol.

710, 6 p. — Inganno felice. Duetto buffo: Viadite cosa avete. Part. qu. 4⁰.

— Aria f. Bass: Non era ancora. Singst. m. Bass. qu. Fol.

710, 8. *Portogallo, M.*: Cavatina à Sopr.: Chi dice mal d'amore. Klav.-Ausz. m. Text u. Orch.-St. (Streich-Inst.) qu. Fol.

710, 9. *Praeger, H.*: Die Tempelritter. Part. zum Trauermarsch im 2. Akt, 9. Scene und zum Marsch und Chor im 3. Akt, 2. Scene. qu. Fol.

710, 9 s. *Rastrelli, J.*: Scena ed aria: Se cerca, se dice. Sopr. mit Bass u. Orch.-St. qu. Fol.

710, 10. *Righini, V.*: Recitat. u. Tenor-Arie: Ah! t'intendo aversa Dea. In Stimmen. qu. Fol.
710, 12. — Bass-Arie: Auf und ermannt Euch Ihr Freunde. In Stimmen. Fol.
710, 14. — Bass-Arie: Tronchiamo questi congedi estremi. Orch.-St. Fol.
710, 16. — Bass-Arie: Ma già d' entrambi in volto. Klav.-Ausz. m. Text u. Orch.-St. Fol.
710, 18. — Bass-Arie des Mitridate: Non trova un nobil core. Part. qu. 4⁰.
710, 20. — Bass-Arie: Pensa che questo istante. Part. qu. 4⁰.
710, 22. *Ritter, P.*: Der Eremit auf Formentera. 2 Arien des Eremiten. Part. qu. Fol.
710, 24. *Roser, F.*: Die Fee aus Frankreich. Duett f. S. u. B. Part. gr. 4⁰.
710, 26. *Rossini*: Cenerentola, Oper. Duett d. Dandini u. Magnifico: Un segreto d'importanza. Part. qu. Fol.
710, 28. — Turco in Italia. Duett d. Fiorilla u. Selim: Credete alle femine u. Duett d. Geronio u. Selim. Part. qu. Fol. Letzteres auch in Stimmen.
710, 32. — Bianca e Faliero. Cavatine der Bianca: Della rosa il bel vermiglio. Part. qu. Fol.
710, 34. — Semiramide. Duett d. Semiramide u. Assur. Part. qu. Fol.
710, 36. — Othello. Arie d. Othello u. Duett d. Desdemona u. Emilia, m. Klav.-Begl. Part. qu. Fol.
710, 44. — Il Barbière di Seviglia. Arie d. Bartolo: Manca un foglio. Part. qu. Fol.
711, 46. — Zelmira. Cavatine d. Isidoro: Ah gia trascorse il di. Part. qu. Fol.
710, 48. — Aria des Conte: Ah se destarti in seno. Part. 1820. qu. Fol.
710, 52. *Rust*: Ariette f. Tenor: Schöne Mädchen. Part. qu. 4⁰.
712, 2. *Sacchini, G.*: Tenor-Arie: Ah mio cor. In Stimmen.
712, 3. *Salieri, A.*: gedruckt.
712, 4. — Palmira, Oper. Arie des Oronte: Sopra il volto sbigottito. Part. qu. 4⁰.
712, 4m. *Sassaroli, G.*: Scena e Duetto: Sappi mia dolce vita. Parto ma tu ricordati. Orch.-St. Fol.

712, 4 s. *Sassaroli, G.*: Cavatina des Gervasio: „Vado resto che fardeggio." Part. qu. Fol.

712, 5 s. *Schmid, A.* (Müller): Die beiden Nachtwandler. Arie des Tommaso. Part. qu. Fol. Orch.-St. Fol.

712, 5 v. *Schmieder, L.*: Die beiden Savoyarden. 2 Singst. Fol.

712, 5 z. — Der reisende Student. No. 4. Einlage. Part. qu. Fol.

712, 6. *Schuster, Ig.*: Rondo „Non temer bell' idol mio." Orch.-St. qu. 4⁰.

712, 7. — Se me caro l'idol mio. Aria Tenore. Orch.-St. qu. Fol.

712, 11. *Spitzeder, Jos.*: Der Schnee. Arie: „Schon lange ging ich still und stumm", f. Tenor. Stim. m. Klav.-Ausz. m. Text.

712, 14. *Stiegmann*: Couplet: „Wir ziehen zum Streit", für Tenor, aus: Ich möchte wohl ein Mann sein. Part. Fol.

712, 17 m. *Wallner, V.*: Arie für Bass: Sei puri voti mei. Part. qu. Fol.

712, 17 p. — Arie für Bass: Endet, ach endet ihr guten Götter. Part. qu. Fol.

712, 18. *Walther* (Ignaz): Terzetto des Horibel, Incredibel und Tuttifax: Coda, cada il tiranno. Part. Fol.

712, 19 f. *Weber, C. M. v.*: Klav.-Ausz. m. Text nebst Orch.-St. zu dem Rondo nebst Recitativ f. Sopran: O theurer Geliebter bald knüpfen wir beide. Fol.

712, 20. *Weigl, J.*: Aria à Sopr. Klav.-Ausz. m. Text u. 5 Stimmen für Streichinstrumente: „Queste fragole dolci odorose" a. d. Oper L'Uniforme.

712, 22. *Hiller, J. A.*: Die Jagd. Klav.-Ausz. m. Text. qu. Fol.

712, 24. *Winter, P.*: Aria à Sopr.: Del mio nemico fato. Klav.-Ausz. m. Text u. St. f. Str.-Qu. qu. 4⁰.

712, 24 f. g. — Das unterbrochene Opferfest. Die Singst. der Partie des Mafferu, Bass. Ms. in Fol. — Klav.-Ausz. des Quartetts No. 4: Zieht ihr Krieger. — No. 15 der Partie des Inkas: Mein Leben hab' ich ihm zu danken. — Nr. 18 Quartett: Kind, willst du.

712, 24 m. — Aria des Simias „Contro gli affanni" a. d. Oper: „Il Sacrificio interrotto." Part. qu. Fol.

712, 24 s. — Part. des Soprandnetts der Daphne und Chloe: Wie öd ist alles um mich her. Part. qu. Fol.

712, 25. *Woelfl, Jos.*: Der Kopf ohne Mann. Oper. Arie des Solimann: O Mädchen. Part. qu. Fol.

712, 25 m. *Wranitzky, Paul*: Scena à 12 instrum. e voc. Basso di Wranitzky. 13 St. Fol. Text: No, che non ha la sorte. Aria: Vo solcando un mar crudele. Klav.-Ausz.

712, 26. *Zingarelli, N.*: Aria à Sopr.: Prendi l'acciar tirendo. Klav.-Ausz. m. Text u. St. f. Str.-Inst. qu. Fol., u. Sing- u. Orch.-St. Fol.

712 m 36. Romanze für Bass, Part. „Durch Busch und Sumpf." Autor unbekannt.

[Folgen noch in 712 m eine Reihe anonymer Arien, Lieder, Ouverturen u. Terzette, darunter die ganze Musik zu Wallensteins Lager und Tod, Part. u. Stimmen, scheinbar viel benützt. qu. Fol.]

713, 22. a) Ouverture zu Achilles von *Paer*. Klav.-Ausz. Fol.
b) Sopran-Cavatine im Klav.-Ausz. ohne Autor: Quel foco tenero, oder Allmächtige Liebe, dein heiliges Feuer. Klav.-Ausz. m. Text. Fol.
c) Ouverture zu Lodoiska, von *Cherubini*. Klav.-Ausz. Fol.

713, 24. a) *Vogler. Hermann von Unna*: Adagio: Ewiger Gott, du Mildrer der Schmerzen, f. Sopr., T., Basso „cantante e Cembalo." Part. qu. Fol.
b) *Vogler*: Klav.-Ausz. der Romanze von Ida f. Sopran: Die du sinkend unter Schmerzen. qu. Fol.
c) 2 Adagios von *Mozart* für Klavier und ein Andante von *Schuster* im Klav.-Ausz.
d) *Kunze*. Sehnsucht eines Liebenden: „Immerdar mit leisem Weben", mit Pianof.
e) *Dalberg*. An mein Klavier: „Du holdes Kind des Traums", f. Sopr. und Klav.
f) Der Abschied von Göthe: „Lass mein Aug' den Abschied sagen", f. Sopr. u. Klav., o. Autor.

713, 26. Terzetten f. 2 Sopr. u. Bass, oder Sopr., Ten. u. Bass, von *Mozart*, *L. von Call* und *Paer*. Fol.

714. Almadero. Oper in 5 Akten. Stimmen. Zum Teil Part. Fol.

716. *Lannoy*. Ein Uhr. Melodramen. Part. Fol.

722. Sammlung verschiedener Arien m. Pianof. qu. Fol.

725. Partitur des 2. Teiles einer unbek. Oper mit polnischem Text. qu. Fol.

730. 1 Vol. Sammelband. Partituren in gr. quer 4⁰.
Misc. 1. *Angrisani*, *Carlo*: Tre Notturni.
1. Or che in placido, Sopr., Bass c. Clavicemb.
2. Fra la notte, ebenso.
3. Bel goder, ebenso. 10 Bll. qu. Fol.
Misc. 2. *Antonolini*: Romanze des Orseo „Perduta l'arbitra."
6 Bll. Klav.-Ausz. m. Text. qu. Fol.
Misc. 3. *Cannabich*, *Carlo*: Tre Canzonette à Tre Voci.
1. Ti sento sospiri. —
2. Voi sole oh luci.
3. E non vuoi für Sopr., Ten., Bass und Klavier. qu. 4⁰.
Misc. 4. Druck.
Misc. 5. Alegretto del Sgr. *Conte di Hatzfeldt* Stato Ministro di Sassonia: „Che grazioso pateletto" f. Sopr. und Klav. oder Zither. 2 Bll.

734. *Blangini*, *F.*: Notturni à due Voci, m. Guitarre und Cembalo. Part. qu. Fol.

736. *Brühl*, Comtesse *de*: Neuf chansons pour le clavecin. Mit Text. qu. Fol.

746, 19. *Beigel*, *G.*: Gesangskompositionen mit Begleitung des Pianof. qu. Fol. Autogr.

746, 19 a. — Mehrere 3- und 4st. Canons. 1796. qu. Fol. Autogr.

746, 35 a. *Bergt*, *A.*: Terzetto, Alte und neue Zeit, f. S., T., B. St. qu. Fol.

746, 53. *Brandl*, *J.*: Lied: Vergiss mein nicht, f. Sopran und Klav. Fol.

748. *Caldara*, *Ant.*: 10 Madrigale. 1732. 1 Vol. in hoch Fol. von 86 Seiten. Part. von Wilh. Fischer.
1. Dell' uom la vita, 4 voc. c. B.
2. Mio Dio, s' in dall' eterno, 4 voc. c. B.
3. La speranza nell' uom gemella, 4 voc. c. B.
4. Vola il tempo qual vento, S. A. T. B. u. Cembalo.
5. La sù morbide piume, S. A. T. B. u. Cembalo.
6. Ogni Bruto ogni Fera, S. A. T. B. u. Cembalo.
7. Povera Fedè! In fasce, S. A. T. B. u. Cembalo.
8. Fra pioggie nevi e gelo, 2 S., A. T. B. u. Cembalo.
9. De pia ceri foriera giunge, 2 S., A. T. B. u. Cembalo.
10. Egl' è un piacer al core portar, 2 St., A. T. B. u. Cembalo.

762, 1. *Eberl*: Der Traum. Lied f. Sopr. u. Klav. qu. Fol.
762, 3 m. *Ehrenberg*: Der Abend von Matthisson, 1784, f. Sopr. u. Klav., zum Schluss Chor u. Klav. Fol.
762, 13. *Engelmann*, *J. G.*: Mein Lebewohl, f. Sopr. u. Klav. qu. Fol.
762, 22 m. *Fischer*, *C. L.*: Scheiden, f. Sopr. u. Klav. qu. Fol.
762, 23. *Fischer*, *W. E.*: Zum neuen Jahre, f. Sopr. u. Klav. Fol. u. qu. Fol.
762, 23 m. *Fischer*, *Wilh.*: Vöglein mein Bote, f. Sopr. u. Klav. qu. 4⁰.
764. *Berthold*, *Th.*: Wiegenlied von Ernst, Pr(inz) v. S(achsen) C(oburg) G(otha), f. Sopr. u. Klav. qu. Fol.
770. 1 vol. in gr. quer 4⁰ von 111 Seiten.

15 Duetten von *Gabussi* (italienischer und deutscher Text).

1. Se o caro sorridi.
2. Il tempo: Mira spuntar la rosa.
3. La moda: Graziose vedovelle.
4. La Colomba: Una candida . . .
5. Il Rivedere: Mi balza in petto . . .
6. La Ronda: Tan taralaron . . . Cueti.
7. Invocazione a Venere: Scendi dal terzo giro.
8. La colpevole estinta: Pace ad un' anima.
9. La Rimembranza: E larva che . . .
10. I Pescatori: Prima che l'alba.
11. Le Zingare: Oggi qui domani.
12. Il Solitario: D'onde vieni.
13. Le spose dei crociati. Frascorter venti lune.
14. La Festa: Fra i nappi.
15. Il volo: Una sola . . .

782, 1. *Gabriel*, *F. W.*: 4 Lieder für fröhliche Laune. 2st. m. Klav.-Begl. qu. Fol.
784. Misc. 1. *Händel*, *G. F.*: 2 Duetti a Sopr. e Alto. Stimmen. qu. Fol.
784. Misc. 2. — 2 Duetti a Sopr. e Contralto m. Bass. Part. qu. Fol.
804. *Handrich*, *C.*: Das traurige Turnei. Ballade für Ten. oder Sopr. m. Begl. des Pfte. qu. Fol.
804, 19. *Haydn*, *Jos.*: Festgesang bei der Vermählung des Prinzen Friedrich von Sachsen mit Erzh. Caroline von Österreich: „Von der Donau Blumenstrande, kam die kaiserliche Braut", nach der Melodie des österr. Volksgesanges: „Gott erhalte Franz

den Kaiser“, von J. Haydn, f. 2 Sopr., Ten., B. u. vollst. Orch. Stimmen. Fol.

804. 56 a. *Hiller, Ferd.*: Die lustigen Musikanten. Orch. u. Chor. Part. Fol. Von der Hand Wilh. Fischer's (geb. bei Kuttenberg in Böhmen).

806. *Javurek*: Lenore, von Bürger, mit Klav.-Begl. qu. Fol.

810, 33 m. *Keller, Carl*: Der Blinde. Lied f. Sopr. m. Klav.-Begl. qu. Fol.

810, 51. *Kleist, George*, Freih. *v.*: Lenzessehnsucht. Lied für Sopr. m. Klav.-Begl. qu. Fol.

810, 59 m. *Kreipl, J.*: s' Mailüfterl. Lied f. Sopr. m. Klav.-Begl. Fol.

810, 62 f. *Kreutzer, K.*: Schützenlied (4 Hörner, T. B.) Part. qu. Fol.

810, 62 m. *Krug, Fr.*: Der Morgen auf d. Bergen. 4 Mst. Part. qu. Fol.

818. Misc. 3. *Kunzen, Frdr. L. Aem.*: Lenore. Ein musikal. Gemälde. 1 Sgst. m. Klav.-Begl. qu. Fol.

818. Misc. 14. *Miltitz, B. v.*: Adels Sitte. Lied f. Bassst. m. Klav.-Begl. qu. Fol.

818. Misc. 16. *Morgenroth, F. A.*: 5 Maurer-Lieder für 1 Sgst. m. Pfte.-Begl. auch zu I, III u. V. Part. f. Fl., Klar., 2 Fag. Autogr. qu. Fol.

818. Misc. 17. — 2 Lieder f. S. m. Klav.-Begl. Autogr. qu. Fol.

818. Misc. 18. — 3 Maurerlieder für 1 Bassst. mit 1 Flauto, 2 Klar. u. 2 Fag. Part. qu. Fol.

818. Misc. 19. — 2 Lieder f. 1 Sopranst. m. Pfte. u. Flöte. qu. Fol.

818. Misc. 20. — 4 Lieder f. Sopr. u. Klav. qu. Fol.

822, 35. *Levinsky, Ign.*: Wås i ålles gern sein möcht. 1 Sgst. m. Klav.-Begl. Fol.

822, 63. *Liszt, F.*: 2 Lieder: a) Es lebt eine Ratt' im Kellernest. qu. Fol.
b) Rheinweinlied f. Klav. arr. m. Text. qu. Fol.

824. *Mendelssohn*: Lieder u. Gesänge m. Begl. d. Pfte. (49 Stück). qu. Fol.

826. *Morgenroth, F. A.*: 6 Lieder für 2 Sopr., T., B. u. Klav. 1. Werkchen. Part. qu. Fol.

827. — 6 Lieder von G. W. Finck, f. 1 Sgst. m. Klav. 2. Werkchen.

828. *Morgenroth, F. A.*: 6 Lieder von G. W. Finck, f. 1 Sgst. m. Klav. 3. Werkchen.

829. Misc. 1. *Mühle, C. G.*: Ps. 33. op. 27. f. S. A. T. B. Part. qu. Fol.

829. Misc. 2. — Cantatine am Schlusse eines alten und Anriss eines neuen Jahres. op. 9, 1825, f. S. A. T. B. m. Klav.-Begl. Part. qu. Fol.

829, b. Misc. 2. — 3 vierst. Lieder, gedicht. von Hohlfeldt f. S. A. T. B. Part. qu. Fol.

829. Misc. 3. — Aufblick. 4st. Ges. f. S. A. T. B mit Pfte. Part. qu. Fol.

829. Misc. 4. — 2 vierst. Gesänge. op. 31, f. S. A. T. B. m. Pfte. Part. qu. Fol.

836, 27. *Marschner, H.*: Die lieben blauen Augen. Lied f. Sopr. u. Pfte. qu. Fol.

836, 27 a. — Frühling. Lied f. Sopr. u. Pfte. qu. Fol.

836, 38. *Mendelssohn*: Festgesang zur Eröffnung der am ersten Tage der Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst 1840 ... stattgefundenen Feierlichkeiten, f. Männerchor m. Blechinstrumenten. Part. 4⁰.

836, 60 a. *Mozart*: (Eheliche) Gute Nacht u. Guten Morgen. 2 Lieder. Klav.-Ausz. m. Text. qu. Fol.

846, 3. *Naumann, J. G.*: An die Völker, f. 1 Bassst. Klav.-Ausz. m. Text. Fol.

846, 3 a. — Aedone und Aedi oder die Lehrstunde, von Klopstock, f. 1 Sgst. m. Klav. Fol.

846, 3 b. — Duettino, Da voi cari, m. Bass. qu. Fol.

846, 7. *Neeb, H.*: Der Gefangene, f. 1 Sgst. m. Klav.-Begl. qu. Fol.

846, 33 m. *Kaiser Don Pedro*: Hymno Constituonal, t. f. 1 Sgst. m. Klav., t. S. A. T. B. m. Klav. Part. qu. Fol.

846, 47. *Plessen, L. von.*: Vokal-Quartett f. 4 Mst., op. 58, St. Fol.

846, 48. — Gebet für Männerquart. Part. qu. Fol. u. 3 St. Fol.

846, 49. — Trinklied für Männerquart. Part. m. Klav. u. 4 St. Fol.

846, 50. — Und wüsstens die Blumen. Lied f. 1 Sgst. m. Klav. qu. Fol.

858, 7. *Rastrelli, J.*: Arabische Barcarole und Kriegers Abschied. Lieder f. 1 Sgst. m. Klav.-Begl. qu. Fol.

858, 7 m. *Redlich*, *W.*: Canzonetta. Part. 14. Dez. 1797 (Viol., Viola, Flauto, Voce Basso). qu. Fol.

858, 10 f. *Reichardt*, *J. F.*: Hektors Abschied, f. 1 Sgst m. Klav.-Begl. Fol.

858, 17. *Reiner*, *J. E.*: Schön Suschen. 1 Sgst. m. Guitarre. qu. Fol.

858, 20 m. *Reissiger*. *C.*: Cantate, Heil! Heil und Grufs, zur Abendmusik auf den illuminierten Schiffen in Pillnitz, bei Gelegenheit der Vermählung S. Kgl. Hoh. des Prinzen Albert mit Prinzessin Carola Wasa. (S. A. T. B. Stimmen). qu. Fol.

858, 21 m. — Der Sänger. Quartett f. 2 Ten. u. 2 B. Part.

858, 25 s. *Ries*, *F.*: Trallerlied. Trarira. Männerquartett. Part. qu. Fol.

858, 28. *Rochlitz*, *F. v.*: Frau Musica. 2 chörig. Je 2 T. u. 2 B. Part. qu. Fol.

860. Misc. 6. *Salieri*, *J.*: Ah no cosi crudel. (2 Sop. e Ten.) Part. qu. Fol.

870. 1 vol. in quer Fol. Hds. von Miltitz. 1820. Part. von 17 Bll. Enthält

Steffani, *Agostino*, 13 Duette f. Disk. u. Alt mit Bc.

1. Lungi dall Idol.
2. Nulla piu mi ricrea.
3. In si misero stato.
4. Peggio far non mi puo.
5. Che volete o crude pene.
6. Or sè il cor non è piu mio.
7. Come poss' io penar.
8. Occhi perche piangete.
9. Placidissime catene.
10. Affanni pene e guai voi.
11. Rio destin che a tutte.
12. Ma per più lungo stento.
13. O felice l'onda del fonte.

(Zwischen 1 u. 2 befindet sich ein Blatt, dessen Text auf der Vorderseite beginnt: En inferno piu tormi, und auf der Rückseite: Mala mia fiera sorte).

882, 6 m. *Saupe*, *B. E.*: Zwiegesang von Reinicke, f. S. u. A. mit Kl. qu. Fol.

882, 7. *Schade*, *C.*: Weilst Du immer noch in dunkler Ferne, Duett f. 2 Sopr. m. Klav.-Begl. 1828. Fol.

882, 55. *Schneider*, *Fr.*: Das deutsche Lied. 4 Mst. 4⁰.

882, 64 m. *Schroeder, W.*: Lieder und Gesänge für A. oder B. m. Pfte. qu. 4⁰.

882, 65 n. *Schubert, Fr.*: Gretchen (Ach neige Du Schmerzenreiche), f. 1 Sgst. m. Pfte. qu. 4⁰.

882, 69 m. *Schulz. J. A. P.*: Tischlied, f. Sgst. u. Kl. Fol. 1 Blatt. Auf der Rückseite: Allegretto grazioso del *Sig. Tuerk* (f. Klav.)

882, 97. *Stahlknecht, A. H.*: Abschiedsgesang bei Abzug des Herrn Chordirektors Fischer. 4 Mst. Part. Fol.

882, 115. *Strauss, Joh.*: Elisabethen-Walzer, f. 2 Sopr., 2 Ten., 2 Bässe, arrangiert von A. Lortzing. Part. qu. Fol.

894. Misc. 2. *Vaccai, Nic.*: La Rosa, f. 1 Sgst. m. Pfte. qu. 4⁰.

894. Misc. 4. *Zumsteeg, J. R.*: Lenore. Ballade für 1 Sgst. m. Klav. qu. Fol.

896, 90 f. *Zelter, F.*: Invocavit. Quartett f. 2 Ten., 2 Bas. 4 St. Fol.

898. 1 Vol. in hoch Fol. von 67 Bll., von denen aber nur die Hälfte beschrieben ist. Partitur von einer Hand des 18. Jahrh. Titel auf dem

1. Bl. „Ein Band verschiedener italienischer und deutscher Arien für Violine und Klavier."
2. Bl. Canto solo. Aria. Cor mio te solo adoro, 3 Strophen (mit B. cont.) folgen andere ohne Autornamen.
9. Bl. *Carissimi* (Giacomo): Du (?) profonda meraviglia, Canto solo e B. c.

Folgen bis Bl. 38 andere Arien ohne Autor. Von Bl. 38 ab mit deutschem Text.

1. Schnelles Wild, belaubte Wälder, 8 Strophen. [Obgleich Arien genannt, sind diese Stücke doch nur Lieder. Mit bez. B.]
2. Roth beschäumte Meereswellen. 10 Str. Bl. 38.
3. Ach Venus du schöner und leuchtender stern. 8 Str. Bl. 39.
4. Bewege dich nicht, wass dir auch geschicht. 6 Str. Bl. 40.
5. Ich die Gedächtnuss bin den Göttern. 4 Str. Bl. 40 verso.
6. Dich sihet man allein im weiten baw der Erden. 4 Str. Bl. 41.
7. Wer aufricht ist gesint, C. u. B. mit bez. B. Bl. 41 verso.
8. Weint ihr Berge, weint ihr Hügel, Duett. Bl. 42.
9. Mir, der beständigkeit reicht her die sieges zweige. 4 Str. Bl. 43.
10. Nimb mein Geist der seufzer. 2 Str. Bl. 43 verso.

11. Eifersucht ich kan dein plagen nur nicht lenger mehr ertragen. 2 Str. Bl. 44 verso.
12. Kan Niemand diesen Mars und seine schaaren gleichen. 4 Str. Bl. 46.
13. Tranquilles coeurs prepares. Bl. 46.
Folgen weifse Bll. bis Bl. 67.

900. a) *Mendelssohn* (Felix), Duetten m. Klav.-Begl.: Maiglöckchen. Grufs. Herbstlied. Abschiedslied der Zugvögel. Sonntagsmorgen. Das Ährenfeld. Lied: Wozu das Vöglein.
b) *Kücken*, Duetten m. Klav.-Begl. Ich denke dein. Barcarole. Des Morgens in der Frühe. Die Fischer. Der Jäger. Das Mädchen am Strande. Die Heimkehr. Müllerherz. Abschied der Schwalben. Frühlingsglocke. Volkslied: Ach wenn dort mein Schatz käm.
c) *Becker* (Julius), Duetten m. Klav.-Begl.: Notturno: Durch die laue Frühlingsnacht. Wo sich gatten jene Schatten. Gondellied: Gleite hinan . . .
d) *Kreutzer* (Konradin), Duett m. Klav.-Begl.: Sprache beglückter Liebe.
e) *Neukomm*, Duett m. Klav.-Begl.: An mein Schifflein.
f) *Roussel* (L.), Duettino m. Klav.-Begl.: Um Mitternacht.
g) *Rossini*, Duettino m. Klav.-Begl.: Vederlo piangere.
h) *Mendelssohn* (Felix), Duetten m. Klav.-Begl.: Sonntagsmorgen. Das Ährenfeld. Lied aus Ruy Blas: Wozu der Vöglein Chöre. Hierzu auch Part. der Streichquartett-Begl.
i) *Reissiger* (F. A.), Duetten m. Klav.-Begl.: Sonnenschein. Meine Heimath. An die Natur (ohne R.'s Name). Meeresstille. qu. Fol.

902. Duetten m. Klav.-Begl. Aufser gedruckten Werken sind einige italien. *Righini*'sche Gesänge und „Lob des Gesanges" von *Fr. Uber* vorhanden. qu. Fol.

906. Quartett-Partituren für S. A. T. B. in qu. Fol. von *Riem Mendelssohn*, *Spohr*, *Schumann*, *Benedict*, *Curschmann*, *J. F. Reichardt*, *Hauptmann*, *Danz*, *Triest*, *W. Fischer* jun., *Reissiger*, *Blum*, *H. Esser*, *Spohr*.

908. Enthält Terzette, Quartette und Quintette, z. T. m. Klav.-Begl., für Gesang in Part. Fol. von Cherubini, S. M. D. Gattermann, Ferd. Hiller, J. Möhring, R. Moerike, R. Reinick C. F. Rungenhagen, J. P. Schmidt, Friedrich Schneider (6), Rob. Schumann (8) und Ungenannten.

910. Ein Sammelband von Liedern und Gesängen mit Klavier-Begleitung von 210 Seiten. An Komponisten sind genannt: Andrée, Antonio del Costenai, Dietrich, Guglielmi, M. Hausius (M. Carl Gottlob), Haydn, Hiller (Joh. Ad.) S. 83 u. 85, Himmel, Marpurg, Mörschel (Dr. E.), Monsigny, Naumann (Joh. Gottl.), Neefe, Mimi von Oertel, Overbeck (Christian Adolph), Fräulein von Paradies, Paulsen (wahrscheinlich Karl Friedrich Ferdinand), Preu (Friedrich) 2 Nrn. S. 120 u. 130, J. Ch. Richter, F. S. Rose, Sack, Sarti, Schubarth, Schweitzer, Tag, Dr. Weis und Weise. Aufserdem kommen noch Claudius und Siegm. Frh. von Seckendorf vor, die aber wohl nur als Dichter genannt sind. Die eingeklammerten Vornamen fehlen im Ms.

912. Liedersammlung, Singst. mit Pfte., in qu. Fol. Enthält Kompositionen von Curschmann, A. Fesca, W. Fischer jun., Jos. Kreipl, Fr. Kücken und Proch.

914. 17 Frühlings- und Wanderlieder mit Pfte. von *Conradin Kreutzer*,
9 Lieder von *Curschmann*,
9 Lieder von *J. Dessauer*,
1 Lied von *Heinr. Proch.* qu. Fol.

916. Partitur 4stim. Männergesänge, 1839 vom Chordirektor Fischer geschrieben. An Komponisten sind genannt: Eisenhofer (Frz. Xav.), Klamer-Schmid, Kreutzer, Kuhlau, Lindpaintner, C. Löwe, Marschner, F. Mendelssohn-B., Mozart, Franz Otto, Otto (Aus der Wolken Purpur), B. E. Philipp, Reissiger, Righini, Ritschel (Georg?), Fr. Schneider, Frz. Schubert (Wie schön bist du), Spohr, Taubert, Wolfram (Joseph Maria?), Zelter, Zöllner. Dazu ein Notturno von *Blum* f. 3 T. u. 3 B. qu. Fol.

921 a, 2. Duetten f. Gesang m. Klavier von *Lindpaintner* u. *Wagner*. qu. Fol.

921 a, 4. Lieder für Gesang mit Klavier von *A. F. Lindblat*, *Maria König* und *Rungenhagen*. qu. Fol.

921 a, 6. Lieder für Gesang mit Klavier von *J. W. Kalliwoda*, *Lindpaintner* und *Aug. Schaeffer*. qu. Fol.

921 a, 8. Lieder für Gesang mit Klavier von Josef Dessauer, Gumbert, J. W. Kalliwoda, Conradin Kreutzer, Fr. Kücken und Valeria Vogeler. qu. Fol.

921 a, 10. Lieder für Gesang mit Klavier von Fr. Abt, Beethoven, C. L. Fischer, Ferd. Gumbert, M. Hauptmann, B. Klein und Heinr. Marschner. qu. Fol.

921 a, 12. Lieder für Gesang mit Klavier von Alex. Fesca, Ferd. Gumbert, J. W. Kalliwoda und Fr. Kücken. qu. Fol.

921 a, 14. Terzetten für 3 Soprane und Klavier von Fr. Curschmann, Heinr. Dorn, Fr. Lachner, Leonhardt, Rob. Schumann, O. Thiesen und Richard Wüerst. qu. Fol.

921 a, 16. Lieder f. Gesang m. Klavier von C. T. Brunner, Jos. Dessauer, J. W. Kalliwoda, Fr. Kücken, H. Marschner, Georg Müller, C. G. Reissiger, J. N. Schelble, Weigl und Zelter. qu. Fol.

921 a, 18. Lieder für Gesang mit Klavier von Beethoven, Danzi, Himmel, Roth und K. M. von Weber. qu. Fol.

921 a, 20. Lieder für Gesang mit Klavier von Garat, Gossec, Gräfe und Hurka. qu. Fol.

921 a, 22. 3 Lieder von ungenannten Komponisten mit Pfte. qu. Fol.

921 a, 26. 3 Lieder von Ungenannten, m. Pfte. qu. Fol.

921 a, 28. Lieder von Freytag, Gräser und J. A. P. Schulz, f. Klav. m. Text. qu. Fol.

921 a, 30. Lieder von Hurka, Reichardt und Weinlich, f. Klav. m. Text qu. Fol.

921 a, 32. Neujahrswunsch 1784. 2 Lieder von Ungenannten, f. Klav. m. Text. qu. Fol.

921 a, 34. 2 Lieder von Louis Dames und Lindblatt, m. Klav.-Begl. qu. Fol.

921 a, 36. Lieder von Mozart, J. Rossini, F. C. Schubert, Töpler, m. Klav.-Begl. qu. Fol.

921 a, 38. Lieder von Kücken, Mendelssohn und W. Müller, m. Klav.-Begl. qu. Fol.

921 a, 40. Romanze aus dem Bettelstudenten (NB. einer älteren Komposition), für Gesang und Bass. Kopieen aus „Chansonnier des Graces a. 6—9" f. Gesang. qu. Fol.

921 a, 42. Lieder von Ungenannten, m. Klav.-Begl. qu. Fol.

921 a, 44. 2 Maurerlieder von Bruder Schneider und Weber. Quartette für Männerstimmen. Stimmen. qu. Fol.

921, 8 b. 2 dreistim. Lieder von Ungenannten. 1 Quintett von *Zumsteeg*. Part. Fol.

921, 8 c. 8 zweist. Lieder von Ungenannten. Stimmen. Fol.

921, 8 d. 4stim. Lieder von *F. Schneider*, 3stim. von *Call*, 3stim. von *K. M. von Weber*, 4 st. von *Bergt*. Part. auf 2 Notensyst. Fol.

921, 8 e. Sextette von W. Fischer, Mendelssohn (Tenor 1 fehlt) und Reichardt, in Stb. Fol.

921, 8 f. 12 Duette für Sopran u. Alt von Kücken, Mendelssohn und Ungenannten. In Stb. 4⁰.

921, 8 g. Sammlung von Liedern mit Klavier von Ungenannten. gr. 4⁰.
921, 8 h. Ein- und zweistim. Lieder mit Klavier von Fr. Kücken, F. Mendelssohn und C. G. Reissiger. Fol.
921, 8 i. 11 Lieder für 2 Tenor und 1 Bass in Stim. von Ungenannten.
928. *Aprile, G.*: Solfeggi. Ridotti per la voce di Basso. qu. Fol.
943. *Mazzoni, A.*: Solfeggien für S. c. B. c. (I. II.) qu. Fol.
943 a. — Solfeggi für T. kl. qu. 4⁰.
944. *Perez, David*: (1711) Duetti per studio a due voci perfette di Soprano e Basso, m. bez. Bass. qu. Fol.
956, 1. *Aprile, D. G.*: Singübungen f. Sopran. 4⁰.
956, 7. *Cherubini, L.*: Solfèges avec des variations f. 3 versch. St. mit B. cont. Part. qu. Fol.
956, 7 m. *Crescentini, G.*: Fortschreitende Solfeggien f. S. u. A. Stimmen. 4⁰.
956, 8. *Crivelli, D.*: Progressive exercices pour la voce con accompag. di Piano. qu. Fol.
956, 30. Solfeggien e. unbek. Komponisten mit Klav. (Inkompl.) qu. 4⁰.
966. *Borghi*: 6 Duetti à 2 Violini. 2 Hefte. Fol. „Apartiene a Franz Schubert.“
968. *Fodor*: 3 Duos concertants pour 2 violons. 2 Hefte. Fol.
972. *Miltitz, B. v.*: Quartette für 2 Viol., Viola u. Violc. Part. qu. Fol.
974. *Morgenroth, F. A.*: Concerto I. pour Violon. m. Orch. op. 3. Part. 1811—12. qu. Fol.
976. — Concerto II. pour Violon. m. Orch. op. 5. Part. 1815. Fol.
978. — Siciliano varie pour le violon principale m. Orch. op. 7. Part. 1820. qu. Fol.
980. — Andante varié pour le Violon avec 2nd Violon, Viola et Violoncello. op. 6. Part. 1814. qu. Fol.
982. — Variations pour le Violon a. acc. de 2 violons, Alto et Basso. op. 4. Part. 1812. qu. Fol.
1000, 9. *Davaux*: Streichquartett. 4 St. Fol.
1000, 12. *Giornoviki*: Op. 14. Concerto à Violino principale 2 Viol., 2 Oboe, 2 Corn., Viola, Basso. Stimmen. Fol.
1000, 19. *Loehlein, G. S.*: Duettini. St. für 2 Violin. Fol.
1000, 22. *Mestrino, Nic.*: 3 Duos pour le Violon. St. Fol.

1000, 30. *Pugnani, G.*: 4 Duetti pour 2 Violons. 2 Hefte. Fol.

1000, 46. *Viotti, G. B.*: Duetto pour 2 Violons. St. Fol.

1000, 48. *Corelli*: Exercitia für die Violine (mit Bass). 3 Nrn. Fol.

1030. 1 Vol. von 103 Bll. in hoch Fol. Sammelbd. von allerlei Tabulaturen älterer Hd. und aus späteren Zeiten.

Bl. 1. „*Johann Joachim Losses*, dem Edlen gestrengen Herrn" etc.

Bl. 2. Lautenbuch.

1. Bl. 3. Beginnt die Musik. Hd. des 16. Jhs. Die Tonsätze sind benannt mit: „Nascelaponamia". [Nasce la pena mia, Anfang einer Frottole. Vgl. Petrucci, Sammelwk. 1508a. Fol. 3. — *Alexander Stricchio*, nat. 1583, hat darüber eine 6st. Messe gemacht, die von *Andreas Kadner* auf 4 St. reduziert wurde. 17. Jh., Löbauer Bibl., Packet 65.]

Darauf folgen italien. Lieder, für Laute arrangiert. 4 Bll. Folgen 5 Bll. von anderer Hand:

2. Fantasia *Horatii Vecchi*. Bl. 6.
3. „ *Joh. Dulant*. Bl. 8.
4. „ *Diomedis*. Bl. 9.

Folgen geistl. Lieder, Tänze, Toccaten, in bunter Reihe von verschiedener Hd. und auf verschiedenem Papier, dem 16. u. 17. Jh. angehörend:

5. Bl. 44. Fantasia *Gregorii Houuet*.
6. Bl. 61. Fantasia aus „*Differnot*" (?).
7. Bl. 62. Galliardt *Holborn*.
8. Bl. 73 verso. Donne crudel, *Giov. Ferreti*, à 5.
9. Bl. 75. Galiarda da *Speroni Milanese*.
10. Bl. 82. Courante de *Victor de Montbuisson*.
11. Bl. 94. Fantasia *Gregorii Houuet*.

NB. Nur die mit Autoren versehenen Stücke sind hier verzeichnet.

1038. *Moretti, Fed.*: Principi per la Chitarra. qu. Fol.

1042, 22. *Bortolazzi, Barthelemy*: 12 Variations concertantes pour la guidarre et le Pfte. qu. Fol. St. f. Klav. u. Guit.

1042, 24. *Doisy*: Grand duo concertant pour guitarre et Pfte. Nur Guit.-St. qu. Fol.

1042, 32. Etudes à l'usage des plus necessaires accords et harpèges pour la guitarre. Fol.

1042, 34. Guitarrenschule. (Principii di musica.) qu. 4°.

1042, 36. *Miltitz, B. v.*: Divertiments par l'Harpe col accomp. di Violonc. St. Fol.

1042, 38. — Notturno II per Arpa o Pfte. c. Violonc. Dresda 1834. Part. qu. Fol.

1042, 40. — Notturno II für Harfe u. Violonc. St. Fol.

1052. *Bach, J. S.*: 12 Sinfonien für Pfte. qu. Fol.

1056. *Bach, C. P. E.*: 6 Sonaten für Klav. Mit Fingersatz. „Finivit d. 4. Aug. 1768 G. Fischer." Fol.

1068, 2—4. *Haydn, J.*: 3 Sonaten f. Klav. m. Begl. d. Violine u. d. Violonc., je 3 St. qu. Fol.

1078, *Scheidler, J. D.*: Sammlung kleiner Klavierstücke für Liebhaber, dem Erbprinzen zu S.-Gotha und Altenburg zugeeignet. Gotha. 1779. qu. Fol.

1086. 32 Bll. in qu. Fol. Hd. des 18. Jh. „*Divertimenti* Per il Cembalo di Diversi Auttori." (Violin und Bass de 10.) Inhalt:

1. *Schmittbaur*, Rondo. Menuetto. Romance in Rondo. Allegretto. Andante u. a.
2. *Rosetti.* Allegro scherzante. Allegretto. Rondo. 2 Romance. Menuetto u. a.
3. *Koehler.* Adagio Romance. Rondo.
4. *Kellner.* Rondo.
5. *Moeller.* Allegretto. Allegro.
6. *Lang.* Menuetto. Andante.
7. *Koeller.* Romance.
8. *Weber.* Pastorella.
9. *Rheinek.* 2 Menuetto. 2 Rondo.
10. *Sulzer.* Menuetto.

1094. Misc. 5. *Dobrzycki, Jos.*: Polonaise pour le Pfte. qu. Fol.

1096. Misc. 1. *Eisert, A.*: Variationi f. Pfte. 1832. qu. Fol.

1096. Misc. 2—4. *Haydn, J.*: Sonate I—III pour le Clavec. ou Pian. qu. Fol.

1096. Misc. 5—6. — Sinfonia Laudon pour le Clavec. qu. Fol. und Presto zur Symphonie Laudon. Für Pfte. qu. Fol.

1096. Misc. 7. *Gelinek* (l'abbé): Variations pour le piano. qu. Fol.

1096. Misc. 8. *Mayer*, *F.*: Divertissement pour le piano zu 2 Hdn., und Capricciosa zu 4 Hdn. qu. Fol.

1096. Misc. 9. *Morgenroth*, *Fr.*: Sonate pour le pian. op. 3. qu. Fol.

1096. Misc. 10. — Sonate f. d. Pfte. 1835. qu. Fol.

1096. Misc. 11. *Naumann*, *J. A.*: Sinfonia dell' opera l'ipocondriaco per Clav. accommod. qu. Fol.

1096. Misc. 12. *Romberg*, *B.*: Avis suédois. Für Pfte. qu. Fol.

1096. Misc. 13. *Vogler*, *M.*: Ouverture pour le Clavec. qu. Fol.

1099. Eine Sammlung in qu. Fol. von Liedern, Tänzen, Märschen u. s. w. für Klavier. Darunter:

Bl. 8. *Anacker*, 4 Märsche f. d. russischen Hörner der Freiberger Bergleute, f. Pfte. 2hdg.

Bl. 10 verso: Russischer Marsch des Grenadier-Regts. Selechow, f. Pfte. 2hdg.

Bl. 11. *Mozart*, Favoritwalzer, 2hdg.

Bl. 11 verso. *Gabler*, Serenate, 4hdg.

Bl. 13 verso. *Mozart*, *W. A.*, Polonaise Favorite p. le Pfte.

Bl. 16 verso. *Beethoven*, *L. v.*, Favoritwalzer mit untergelegten Worten für 1 Singst. arr. von Hnr. Schütz.

Bl. 17 verso ff. *Türk* (*Dan. Gottlob*), 6 kleine Klaviersonaten, 4hdg.

Bl. 30 ff. *Geier*, Sonate, 4hdg.

1104, 14. *Boieldieu*: Potpourri d'airs des Mystères d'Isis, Don Juan, et de Mariage de Figaro . . . pour Pfte., Harpe et Violonc. Stimmen. qu. Fol.

1105, 6 s. *Himmel*, *F. H.*: Concerto p. le Pfte. (m. Orch.) dédié à Mlle. Caroline Schlick. Klav. u. 6 Orch.-St. 4°.

1105, 11. *Klengel*, *A.*: Sonata pour pf. et flûte. 2 St. qu. Fol.

1106, 3. *Pleyl*: Sonata à 4 mains. Fol.

1106, 4 m. *Ranft*: Composition p. Clavicembalo. Fol.

1106, 8. *Scheidler*, *J. D.*: Sammlung kleiner Klavierstücke. 1780. qu. Fol.

1106, 8 m. *Schicht*, *J. G.*: Chanson: „Ist mein Stübchen" avec 6 variat. p. le clavec. qu. Fol.

1106, 11 m. *Zelter*: Der Gott und die Bajadere. Indische Legende, f. Pfte. Fol.

1107, 12. Polonaise für Klav. Fol.

1107, 14. Polonaise, 8 Polon. pour le clav. qu. Fol.

1107, 18. Sonaten, 19, von *Joh. Wilh. Hässler, Joh. Frdr. Reichardt, Schwanenberg, Daniel Gottl. Türck.* Fol.

1107, 20. Sonaten, 3, für Klav. qu. Fol.

1107, 22. Tänze, verschiedene, für Klav. qu. Fol. Darunter: S. 1. *Tyszkiewicz*, Polonaise in Cdur. — S. 3. *Oginski*, Polonaise in Esdur. — S. 9. *Unicki*, Polonaise in Ddur. — S. 11. *Josef Cybulski*, Polonaise in Bdur. — S. 13. *Bernhardt*, Polonaise in Esdur. — S. 17. *F. H. Himmel*, Die Freude, Duett f. S. u. B. m. Klav.-Begl. — S. 19—22. Der Bauer an einen Maler, oder: recht viel für's Geld. nebst Antwort des Malers, unterschrieben *Eduard Willimann* 1810. Lieder m. Klav.-Begl. qu. Fol.

1107, 26. 6 Steurische Tänze für Klav. qu. Fol.

1107, 28. *Leipoldt*: Sultans Polonaise, Hussein Pascha Galopp, National poln. qu. Fol.

1107, 30. *Reissiger* und *Labitzky*: Tänze für Klav. Fol.

1107, 32. Tänze von *Kummer* und Unbekannten, eine Ouverture und Variationen von *Gelinek* über „Ein Mädchen oder Weibchen" für Pfte. 2hdg. qu. Fol.

1134. 1 Vol. von 24 Bll. in hoch Fol. Hand des 18. Jahrh. Saubere Kopie. Offenbar ein Dedikationsexemplar.

Volckmar: Kirchen-Sonaten Auff eine Aus drey Clavieren und Pedal bestehende Orgel gerichtet von *Theophilo Andrea Volckmar* Organist zur H. Dreyfaltigkeit in Dantzig.

2. Bl. Dedik. an Friedrich August, König von Pohlen, gez. Dantzig den 5. April Ao. 1717 vom Autor.

4. Bl. „Vorbericht."

5. Bl. Beginnt die Musik auf 2 Notensystemen. Enthält 7 Sonaten, die aus einem oder mehreren kurzen Sätzen bestehen. Der Schluss fehlt.

1156. *Hasse, J. A.*: Sinfonia del opera Irene. 8 St. Fol.

1158. *Miltitz, B. v.*: Ouverture zu Saul. Part. Autogr. qu. Fol.

1160. — Ouverture. Part. 1839. Autogr. qu. Fol.

1162. — Sinfonie à grand orchestre. Part. 1828. Autogr. qu. Fol.

1164. — Sinfonie per la chiesa. Part. 1841. Autogr. qu. Fol.

1166. *Miltitz*, *B. v.*: Sinfonie dans le style Ossianique à grand orchestre. Part. Autogr. qu. Fol.

1168. *Morgenroth*, *F. A.*: 6 Kirchensinfonien für Orchester. Part. Autogr. 1825—1842. qu. Fol.

1170. — 3 Sinfonien für Orchester. Part. Autogr. 1826. qu. Fol.

1172. — Ouverture à grand orchestre. Part. Autogr. 1810. op. 1. qu. Fol.

1174. — Ouverture à grand orchestre. Part. Autogr. 1810. op. 2. qu. Fol.

1176. Misc 1. — Ouverture à grand orchestre. Part. Autogr. 1827. op. 3. qu. Fol.

1176. Misc. 2. — 6 Entreactes zu Schau- und Trauerspielen. Part. Autogr. 1827. qu. Fol.

1176. Misc. 3. *Haydn*, *Jos.*: 3 Entreactes, von F. Morgenroth instrumentiert. Part. Autogr. 1833. qu. Fol.

1176. Misc. 4. *Mozart*, *W. A.*: 3 Entreactes, von F. Morgenroth instrumentiert. Autogr. 1833. qu. Fol.

1178. Misc. 4. — 2 Ouverturen f. Orchester. Part. 1806. op. 1 u. 2. Fol. 2. Korrektur des ersten Versuchs und 1. Korrektur des zweiten Versuchs. Gegeben d. 22 Okt. u. 3. Dez. 1806 in der Musik-Akademie zu Warschau. Autogr. Fol.

1180. *Fischer*, *W.*: Tabellarische Zusammenstellung aller zur Zeit bei Orchester- und Harmoniemusik gebräuchlichen Instrumente, sowohl in Bezug auf den Umfang, als auch auf die bei denselben gebräuchliche Schreibart. Als Leitfaden bei der Instrumentierung zu benutzen. 1848. Fol.

1182. Misc. 1. *Basilj*, *F.*: La sconfitta degli assiri. Oratorio. Part. qu. Fol.

1182. Misc. 2. *Haydn*, *J.*: Sinfonie. Es dur. Allegro, f. Orchest. Part. qu. Fol.

1182. Misc. 3. *Righini*, *V.*: Ouverture dell' opera Arianna. Part. qu. Fol.

1182. Misc. 4. *Miltitz*, *B. v.*: Entreactes. Part. 1818. qu. Fol.

1182. Misc. 5. — Ouverture zu Saul. Part. qu. Fol.

1184, 2. *Bach, J. S.*: Suite D dur, für Viol., Violon, Bass, Oboi, 3 Trombe et Tympani. Part. qu. Fol.

1184, 4. *Beethoven, L. v.*: Ouverture zur Weihe des Hauses. op. 124. Part. Fol.

1184, 6. — Ouverture zu Lenore, No. 3. Part. qu. Fol.

1184, 6 f. *Beigel*: 12 Allemanden für Orchester. 9 St. qu. Fol.

1184, 6 m. *Bergt*: Das Ständchen. 16 Orch.-St. Fol.

1184, 7. *Bott, G. G.*: Kurhessischer Zapfenstreich-Galopp. Part. qu. Fol.

1184, 13. *Himmel, F. H.*: Concert pour le Pfte. 8 St. f. Instrum. Fol.

1184, 18. *Weber, C. M. v.*: Ouverture zu Euryanthe. Orch.-St. Fol.

1184, 20. *Wolfram, J.*: Ouverture zu Der Bergmönch. Part. qu. Fol.

1184, 24. Concerto für Orchest. 11 St. qu. Fol.

1184, 26. „ „ „ 10 St. qu. Fol.

1184, 28. Allegro. 10 Orch.-St. Fol.

1208. Misc. 1. *Brixi, Fr. X.*: opus patheticum de septem doloribus B. V. Mariae Tom. 1. 2. 2 Violini, Viole e B. a 4 voci, Org. Part. qu. 4°.

1208. Misc. 2. — 5 Fugues à 4 voci con Org. qu. 4°.

1210. *Cherubini, L.*: Troisième Misse solennelle à trois parties de Chant en Choeur avec Orchest. Part. 4°.

1218. *Hasse, J. A.*: Miserere à 2 Sopr. e 2 Alti con strom. C moll. Part. kl. qu. 4°.

1220. *Palestrina*: Miserere, Responsoria à 4; Agnus Dei à 2 Chori; Motetto à 2 Chori, 24 Motetti à 4 et 5; Missa canon. à 4. Part. von W. Fischer. kl. qu. 4°.

1224. *Silvani, G. A.*: Inni sacri per tutto l'anno à 4 voci pieni da cantarsi con l'organo, e senza. op. 4. 1767. Stim. 5 Pppbde. in Futteral. Org. Sopr. A. T. B. kl. 4°.

1226. *Vignoli, Gabr.*: Laudate dominum à 4 voci concertati con ripieni. e Violini etc. St. 4°.

1232. *Schicht, G.*: No. 1—13. 3-, 4-, 5-, 6 stim. Motetten f. S. A. T. B. Part. Lex. 8°.

1232. No. 14—22. Motetten f. S. A. T. B. Part. Lex. 8°. No. 14. *Bach, S.*, Lass stets dein Reich sich mehren. — No. 15. *Schulz, J. A.*, Vor Dir Ewiger. — No. 16. *Kirnberger*,

Ph., Psalm 46. Gott ist unsre Zuversicht. — No. 17. *Schmidt*, *J. P.*, Lobgesang. — No. 18. *Seidel*, *F. C.*, Der 8. Psalm. — No. 19. *Homilius*, Psalm 145. — No. 20. *Rolle*, *J. H.*, Psalm 105. — No. 21. *Rolle* (1779), Ps. 97. — No. 22. *Weber*, *B. A.*, Ehre sei dem Vater.

1234. No. 1. *Schicht*, *G.*: Lied von Gellert für S. A. T. B. Part. 4⁰. Auf Gott und nicht auf meinen Rath.

1234. No. 2. — Lied von Klopstock für S. A. T. B. Part. 4⁰.

1234. No. 3. *Call*, *L. de*: Terzetto col Cembalo. Part. 4⁰. Liebe wohnt in niedern Hütten, für Disk., T. u. B.

1234. No. 4. *Rolle* (ohne Vornamen). Psalm 97 für S. A. T. B. Part. 4⁰. Der Herr ist König.

1244. No. 5. *Bach*, *J. S.*: Motette, Fürchte dich nicht. 2 Chöre. 8 St. Lex. 8⁰.

1244. No. 15. *Caldara*: Madrigale: De piaceri foriera giunge la primavera, à 2 Sopr., A. T. B. 5 St. 4⁰.

1244, 15 m. *Demantius* (Chrph.): 1 Stb. von 2mal 4 Bll. Cantus I u. II in kl. 4⁰. Alte Hd. des Autors selbst.

Titel: OMEN In Nativitatem auspicatissimam PROLIS MASCULAE Illust. et Celsiss. Principi ac D. D. Joanni Georgio Saxoniae, ... Duci ... editae Dresdae Ao 1612, die 4. Mensis Martij, Harmonicis Sex Vocum numeris decantatatum et oblatum a *Christophoro Demantio* Fribergensium Cantore. Text: Lucifer exoriens roseis, 6 voc.

1244, 19 m. *Fasch*: Psalm. 7 Stim. für gem Chor. 4⁰. Inclina Domine aurem tuam.

1244, 19 s. *Fink* und *Wolfram*: Missa nuptialis, f. 2 S., A., 2 T. u. B. St. qu. 4⁰.

1244, 20. *Fischer*, *Wilh. Ernst*: Aria, Wir sehen uns wieder, für Cant., A. T. B. Part. St. kl. 4⁰.

1244, 20 m. — Erntegesang: „Allgütigster wir bringen dir.“ Part. 4 St. 7 Instr. Stim. qu. 12⁰ u. kl. 4⁰.

1244, 21. *Fischer*, *W.*, jun.: Missa in Amoll. 4 St. 4⁰.

1244, 25. *Gabrieli*: Jubilate. St. f. 2 S., 2 A., 2 T., 2 B. 4⁰.

1244, 25 a. *Gabrieli*: Benedictus. 12 St. für 3 gem. Chöre. 4°.

1244, 28 m. *Grell, E.*: 2 Motetten f. S. A. T. B. a) Herr, ich habe lieb die Stätte, b) Lobe den Herrn meine Seele.

1244, 31. *Hauptmann, M.*: Geistliche Gesänge zu 8 Stim.
a) Kommt! kommt! lasset uns anbeten.
b) Herr, Herr, du wollest.
c) Ich und mein Haus.
d) Gott mein Heil.
e) O der Alles hätt verloren.
f) Die Nacht ist gekommen. (12 Stb.)

1244, 33. *Haydn*, (M.): Tenebrae factae sunt. St. f. S. A. T. B. 4°.

1244, 35. *Herrmann, Jul.*: Kirchenkantate f. S. A. 2 T. 2 B. Part Lex. 8°.

1244, 43. *Kloss, K.*: Kantate nach einer Prüfung. 14 St. 8°.

1244, 46 c. *Lasso, Orl.*: Missa in F. 8 Stb. in gr. 8°. (Ist die Missa super Bella amfitritt' altera, 8 voc.)

1244, 46 f. — In coena domini. 7 St. gr. 8°.

1244, 46 h. *Liszt, F.*: Ave Maria. Sopranst.

1244, 46 m. *Lotti*: 2 Crucifixus. 10 voc. und 8 voc., in Stimmen.

1244, 47 f. *Marcello, B.*: Psalm 3 u. 4 à due voci (S. u. A.) 2 St. kl. 4°.

1244, 47 m. — Psalm 18. St. f. A. u. 2 Ten. u. B. (inkompl. 4°.

1244, 48 m. *Mendelssohn*: Psalm: Warum toben die Heiden. 2chörig 8 St. 4°.

1244, 48 s. *Methfessel, A. G.*: Gebet, 4 St. f. Männerquartett. Part. u. St. 4°.

1244, 49. *Meyerbeer, G.*: Ps. 91. 8 St. 4°.

1244, 53 c. *Mozart, W. A.*: Ave verum. 4 St. 4°.

1244, 54 f. *Nicolai, O.*: Ehre sei Gott in der Höhe. 2chörig. f. 2 S., 2 A., 2 T., 2 B. Stimmen. 4°.

1244, 54 m. *Palestrina*: Missa Papae f. S., A., 2 T., 2 B. Part. u. 6 St. kl. 4° u. kl. qu. 4°. „In die heute übliche Notenschrift und die Tonart B dur übertragen."

1244, 54 s. — a) O Domine Jesu, 6 St. f. 3 S., 2 A., T. Lex. 8°.

1244, 54 s. *Palestrina*: b) Tenebrae factae sunt. 5 St. f. 2 S., A., T., B. Lex. 8°.
c) Ecce quomodo moritur. 4 St. f. S. A. T. B. Lex. 8°.

1244, 55. *Porpora*, *Nic.*: Miserere in G moll. St. f. 2 S., 2 A. Lex. 8°.

1244, 55 f. — Magnificat, St. f. S. A. T. B. Lex. 8°.

1244, 56. *Werner* (Georg): Cantio quatuor vocum, com- | posita in honorem et gratiam, | nec non observantiae signum, de- | dicata. | Excellentissimis, clarissimis, Amplis- | simis atque praestantissimis dominis et | Cancellario dño secretario caeterisque | consiliariis sereniss. Elect. Sax. | Meinungenses fideliss: viris et fau- | toribus suis honorifice colendis | Auctore | *Georgio Wernero* Rinckle- | biano olim Illustriss. duc. | Sax. Beatiss. memoriae Tenorista. |

Ded. (an die obengenannten) unterz. Georgius Wernerus Rincklebianus, Cantor ac Musicus, illustr. duc. Sax. olim chori musici tenorista.

6 Bll. Folio. 4 St. C. I. II. A. B. „O Jhesu Christe mach uns von Sünden rein." Hds. des Verfassers.

Die Hds. stammt aus Augsburg und wurde aus Butsch' Antiquariat 1858 erstanden.

1244, 59. *Reissiger*, *C. G.*: 4st. Figuralmesse. Part. kl. 4°. m. Orgel.

1244, 61 m. *Righini*: Motette: Lobet den Herrn, ihr Heiden. Part. kl. 4°.

1244, 64 c. *Schicht*: Gross ist der Herr. Motette. 4 St. f. S. A. T. B. Lex. 8°.

1244, 64 f. — Nach einer Prüfung. Motette. 8 St. 2chörig. Lex. 8°.

1244, 64 g. — Jauchzet dem Herrn. Motette. 8 St. 2chörig. Lex. 8°.

1244, 64 k. *Schnabel*: Ps.: Herr unser Gott. 4 St. für Männerquartett. 4°.

1244, 64 m. *Schneider*, *F.*: Missa in F. 4 St. f. S. A. T. B. Lex. 8°.

1244, 64 s. *Schröter*, *C. G.*: 1587, Weihnachtslied. 6 St. f. 2 S., 2 A., T., B. kl. 4°.

1244, 65. *Schubert*, *Fr.*: 23. Ps. 4 St. 2 S., 2 A. 8°.

1244, 65 m. *Spohr*, *L.*: Messe in Es., f. 5 Solost. u. Chor. 4°.

1244, 67. *Walther*, *J. G.*: Choral f. S. A. T. B. Stimmen. kl. qu. 4°.

1244, 74. Motette: O filii et filiae. 14 St. für 2 Chöre. 4⁰.

1244, 76. Pange lingua. St. f. C. S. A. T. B. kl. 4⁰.

1244, 78. Ave Maria u. Alla trinita. St. f. gem. Chor. 4⁰.

1244, 80. Motetto: Gnädig und barmherzig. Chorpart. 4⁰.

1244, 82. Motetto: Ich bin die Auferstehung. Chorpart. u. St. f. T. u. B. 4⁰.

1244, 84. Nacht, heilige Nacht. 7 St. f. gem. Chor. Lex. 8⁰.

1245. Responsoria, ad litanias etc. 3 Hefte. f. S. II. T. B. 1767. 4⁰.

1249. Gesänge, kurze 4st. älterer und neuerer Zeit. Part. von W. Fischer. 4⁰.

No. 1. *Liqueville*, Stabat Mater, f. 3 S. — No. 2. *Palaestrina*, Tenebrae, f. S. A. T. B. — No. 3. *Palaestrina*, Kyrie, f. S. A. T. B. — No. 4. *O. di Lasso*, Benedictus, f. S. A. T. B. — No. 5. *Nanini*, Stabat Mater, f. S. A. T. B. — No. 6. *Palaestrina*, Adoramus, desgl. — No. 7. Exaudi nos, Domine, desgl. — No. 8. *H. Reichert*, Heilige Nacht, desgl. — No. 9. *Schröter*, Freut Euch ihr lieben Christen (1587), desgl. — No. 10. *F. Schneider*, Der Abend, desgl. — No 11. *Banck*, Christliches Festlied, desgl. — No. 12. *Banck*, Weihnachtslied, f. S. 1. 2., A. T. B. — No. 13—20, 24—26, 30. *Reissiger*, Graduale No. 1—12, f. S. A. T. B. — No 21. *Bortniansky*, Adoramus, f. S. A. T. B. — No. 22. *Vogler*, Pange lingua, desgl. — No. 23. *J. Morlacchi*, Salve Regina, desgl. — No. 27. Ecce quomodo, altdeutscher Kirchengesang, desgl., von *Fux* gesetzt. — No. 28. *Palaestrina*, O Domine, f. 2 S., D., 2 A., B. — No. 29. *F. Danzi*, Salve Regina, f. S. A. T. B. — No. 31. *Palaestrina*, Gloria patri, desgl. — No. 32. *Luther*, Ein feste Burg, desgl. — No. 33. *F. Schneider*, Brich an, du Tag des Herrn, desgl. — No. 34. *F. Schneider*, Wie herrlich ist es in der Welt, desgl. — No. 35. *F. Schneider*, Nennet mir ein Meer, desgl. — No. 36. *F. Schneider*, Am Geburtstage, desgl. — No. 37. *F. Schneider*, Was sehnst du dich, mein Herz, desgl. — No. 38. *F. Schneider*, Die Sonne sank, desgl. — No. 39. *Mozart*, Ave verum, desgl. — No. 40. *Löwe*, Salvum fac regem, desgl. — No. 41. *G. Corsi*, Adoramus te Christe, desgl. – No. 42. *Lotti*, Sanctus, desgl. — No. 43. *Hnr. Schütz*, Ehre sei dir,

Christe, desgl. — No. 44. *Schroeter*, Ein Kindelein, desgl. — No. 45. *Bortniansky*, Ehre sei Gott in der Höhe, desgl. — No. 46. *Palaestrina*, Gloria Patri, 2 chörig. — No. 47. *Palaestrina*, O bone Jesu, f. S. A. T. B. — No. 48. *Palaestrina*, Adoramus, desgl. — No. 49. *F. Anerio*, Adoramus, desgl. — No. 50. *Palaestrina*, Dei mater alma, desgl. — No. 51. Benigne fac Domine, desgl. — No. 52. *Davidoff*, Allelujah, desgl. — No. 53. *G. Lomakin*, Salve Regina, desgl. — No. 54. *Bortniansky*, Blagoslowlin Hospoda, desgl. — No. 55. *Lomakin*, Adoramus, desgl. — No. 56. *Lomakin*, Cor mundum, desgl. — No. 57. *Frz. Schubert*, Vom Mitleiden Mariae, desgl. — No. 58. *Frz. Schubert*, Litaney, desgl. — No. 59. *Frz. Schubert*, Pax vobiscum, desgl. —

1249 a. Gesänge, Mehrstimmige, berühmter Komponisten des 16. Jahrh. St. f. 2 S., A., 2 T. u. B., geschr. von W. Fischer.

No. 1. *B. Morelli*, Domine salvum fac regem. — No. 2. Nella tua morte ria. — No. 3. Gott Vater, Gott Sohn. — No. 4. Adoramus. — No. 5. Surrexit Christus. — No. 6. Kyrie. — No. 7. *Palaestrina*, Pleni sunt. — No. 8. Adoramus. — No. 9. Media vita. — No. 10. Et incarnatus est. — No. 11. Tutti venite armati. — No. 12. A lieta vita. — No. 13. Più cantar non vogliamo. — No. 14. Exultate justi. —

1260. 1 Vol. in kl. qu. 4°. Part. von Wilh. Fischer. „Vierstimmige Motetten aus dem XVI. u. XVII. Jahrh. von mehreren Meistern Lateinisch und für den katholischen Gottesdienst berechnet."

1. *Fux* (Joach. Jos.): Ad te Domine levavi, 4 v.
2. — Dicite, pusillanimes confortamini, 4 v.
3. *Handl* (Jac.): Ecce concipies, 4 v.
4. — Super solium David, 4 v.
5. — Obsecro Domine, 4 v.
6. — Egredietur virga, 4 v.
7. — Radix Jesse, 4 v.
8. — Natus est nobis Deus, 4 v.
9. — Ab oriente venerunt, 4 v.
10. — Vespere autem Sabbati, 4 v.
11. — Ascendens Christus in altum, 4 v.

12. *Handl* (Jac.): Regali ex progenie, 4 v.
13. — Domum tuam Domine, 4 v.
14. *Vittoria*: Duo Seraphim, f. 2 S., 2 A.
15. — 2. p. Tres sunt qui testimonium, desgl.
16. — Hodie Christus natus est, f. 2 S., A. u. T.
17. *Vittoria* (T. L. da): O magnum mysterium, f. S. A. T. B.
18. *Porta* (Costanzo): Hodie nobis de coelo, desgl.
19. *Marenzio* (Luc.): Sepelierunt Stephanum,. desgl.
20. *Clemens non Papa*: Vox in rama audita est, desgl.
21. *Costantini* (Fabio): O admirabile commercium, desgl.
22. *Marenzio* (L.): Tribus miraculis ornatum, desgl.
23. *Croce* (Giov.): Exaltabo te Domine, desgl.
24. *Cardoso* (M.): Angelis suis, mandavit, desgl.
25. *Vecchi* (Orazio): Erat Jesus ejiciens, desgl.
26. *Anerio* (Felice): Angelus autem Domini, desgl.
27. — Alleluja Christus surrexit, desgl.
28. *Gabrieli* (Andreas): Maria Magdalene, desgl.
29. *Marenzio* (L.): Et respicientes viderunt, desgl.
30. *Croce* (Giov.): Virtute magna reddebant, desgl.
31. *Casini* (Giov. Maria): Omnes gentes plaudite, desgl.
32. *Vittoria*: Domine non sum dignus, f. S., 2 A., T.
33. — Miserere mei, desgl.
34. *Pittoni*: Qui terrena triumphat, 2 Str. f. S. A. T. B.
35. *Marenzio* (L.): O rex gloriae, desgl.
36. *Anerio* (Felice): Desiderium animae ejus, desgl.
37. *Aichinger* (Greg.): Lauda anima mea Dnum., desgl.
38. — Factus est repente de coelo, desgl.
— 2. p. Confirma hoc Deus, desgl.
39. — Omnes sancti Angeli, desgl.
40. *Croce* (Giov.): O sacrum convivium, desgl.
41. *Gabrieli* (Andreas): Te Deum patrem ingenitum, desgl.
42. — Caro mea vere est cibus, desgl.

1262. Gesänge, Mehrstimmige ältere, für tiefe Stimmen von verschiedenen Komponisten des vorigen Jahrhunderts. Part. Hds. des Chordir. Fischer. In qu. 4⁰.

1. *Lasso*, *Orlando di*: Missa, f. S. A. T. B.
2. *Ruffo*, *Vinc.*: Adoramus te Christe, f. A., 2 T. u. B.
3. *Hasler*, *J. Leo*: Domine Deus, f. 3 T. u. B.
4. — Gratias agimus tibi, desgl.

5. *Hasler*, *J. Leo*: Cantate Domino canticum, f. 3 T. u. B.
6. *Croce*, *Giov.*: Benedicam Dominum, desgl.
7. — Ego sum pauper et dolens, desgl.
8. *Costantini*, *Ales.*: Confitemini Domino, f. 3 T.
9. *Handl*, *Jac.*: In festo SS. nominis Jesu, f. 2 T. u. 2 B.
10. *Lassus*, *Rud. de*: In festo SS. nominis Jesu, f. 2 A., T. u. B.
11. *Croce*, *Giov.*: Exaudi Deus, f. C. A. T. B., oder A., 2 T., B.
12. *Handl*, *Jac.*: De coelo veniet, f. A., 2 T., B.
13. *Palestrina*: Surrexit pastor bonus, desgl.
14. *Lasso*, *Orl. de*: Joannes est nomen ejus, desgl.
15. *Croce*, *Giov.*: Voce mea ad Dominum clamavi, f. C. A. T. B.

1264. 1 Vol. in kl. qu. 4⁰. Part. von Wilh. Fischer in Pappbd. Bll. nicht numeriert. Gesänge gezählt.

„Vier- und dreistimmige Gesaenge aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert meist (geistlichen) religiösen Inhalts von verschiedenen alten Meistern.“ Folgt der Index.

1. *Vittoria* (T. L. de): Jesus dulcis memoria, f. S. A. T. B.
2. *Arcadelt*: Ave Maria gratia, desgl.
3. Alla Trinitate („aus dem 15. Jahrh.“ nimmermehr), desgl.
4. Le jour naissant rougit (15. Jahrh. sic?), desgl.
   Diesem folgen noch einige Gesänge der böhmischen und mährischen Brüder unter derselben No.
5. *Leisring* (Volkmar): O filii et felice rex, 2 chörig, f. S. A. T. B. u. 2 T., 2 B.
6. *Scarlatti* (Aless.): Cor mio deh non languire, 4 Sopr. et 1 Contralto.
7. *Aichinger* (Gr.): Assumpta est Maria, 2 C. et Alt.
8. Belle qui tiens ma rive, Pavane, f. S. A. T. B.
9. *Nanini* (Giov. Maria): Diffusa est gratia, desgl.
10. *Palestrina*: Alla riva del Tebro, desgl.
11. *Donato* (Baldass.): Chi la Gagliarda, desgl. (Villotte.)
12. *Nanini* (G. Mar.): Laetamini Domino, 1 C. et 2 A.
13. *Brissio* (Gio. Fr.): In medio ecclesiae aperuit, f. C. A. T.

14. *Pitoni* (Gius. Ottav.): Cantate Domino, f. C. A. T. B.
15. — Laudate Dominum, desgl.
16. *Scarlatti* (Al.): Exultate Deo, f. C. A. T. B.
17. *Casciolini* (Claudio): Istorum est enim, desgl.
18. *Anerio* (Felice): Nos autem gloriari, desgl.
19. — Honestum fecit illum Dnus., desgl.
20. *Nanini* (G. M.): Hic est beatissimus, f. A. T. B.
21. *Lasso* (Rud. de): Ecce Maria genuit, f. C. A. B.
22. *Lassus* (Orl. de): Christus resurgens, desgl.
23. *Aichinger* (Greg.): Ubi est Abel, desgl.
24. *Nanini* (G. M.): Lapidabant Stephanum, f. C. T. B.
25. *Turini* (Gregor.): Hodie Christus natus est, f. 3 C., 1 T.
26. *Agazzari* (Agost.): Benedicta sit, f. 2 C., A., B.
27. *Agostini* (Paolo): Ego sum panis, f. 2 C., A., T.
28. *Aichinger* (Gr.): Adoramus te, desgl.
29. *Vittoria*: Popule meus, f. C. A. T. B.
30. *Turini* (Georg): Cantate Domino canticum, f. 3 C., T.
31. *Cardoso* (Manuel): Cum audisset Joannes, f. C. A. T. B.
32. *Bernabei* (Gius. Ant.): O sacrum convivium, desgl.
33. *Allegri* (Gregorio): Veni sancte spiritus, desgl.
34. *Canniciari* (Pompeo): Ave Maria gratia, desgl.
35. *Asola* (Matteo): Christus factus est, desgl.
36. *Scarlatti* (Aless.): Laetatus sum, desgl.
37. *Lassus* (Orl. de): Jubilate Deo, desgl.
38. — Dextera Domini, desgl.
39. — Tibi laus, tibi gloria, desgl.
40. — Benedictus es Domine, desgl.
41. — Meditabor in mandatis, desgl.
42. — Eripe me de inimicis, desgl.
43. — Confitebor tibi Domine, desgl.
44. — Benedicam Dominum, desgl.
45. — Improperium expectavit, desgl.
46. — Benedicite gentes Dominum, desgl.
47. — Domine convertere, desgl.
48. — Sperent in te omnes, desgl.
49. — In te speravi Domine, desgl.
50. — Expectans expectavi, desgl.
51. — Domine in auxilium, desgl.
52. — Super flumina Babylonis, desgl.

1266. 9 Stb. in 4⁰. Anfänglich Druckwerke. Daran schliefsen sich handschriftliche Gesänge und zwar tritt noch der Bassus generalis dazu. Im Disc. und VI. Vox vorher ein Index. Nach No. 4 werden die anonymen Stücke hier übergangen, da sie nicht vollständig sind. 61 Nrn. Im Bass nur 47, im Bassus generalis nur 27. Daran schliefst sich die Kopie des „Basis generalis" von „Sirenis coelestis sive Florilegium Cantionum 1. 2. 3 vocum" an, mit Index und 29 Nrn. Hierauf folgen noch andere Kopieen.

1. *Praetorius* (Mich.): O hilf Christe, Gottes sohn. 6 voc.
2. Omnes gentes plaudite.
3. *Scheidt* (S.): Warumb betrübstu dich mein hertz. 12 voc.
4. *A. P.* (A. Petri): Musica laeta sonet, 10 et 20 voc. Decantabat populus, à 12 voc.
5. *Schein* (H.): Gott, es ist mein rechter ernst, 8 voc. (No. 6 im Codex.)
6. *Scheidt* (S.): Ist nicht Ephraim mein thewrer sohn, 7 voc. No. 7. Cantabant sancti, à 10 voc.
7. *Grimm* (H.): Wie schön leuchtet der Morgenstern, 8 voc. No. 8.
8. *Petri* (A. Balth.): Unser Herr Jesus Christus in der nacht, 8 voc. No. 12*).
9. *Heldemann* (Andr.): Wer ist die herfürbricht, 8 voc. No. 13.

(Weiterhin passen auch die Nrn. der Gesänge nicht mehr zu einander. Als Komponisten aufser obigen werden noch genannt: *Hammerschmidt*, *H. Schütz*, *Joh. Nesenus*, *Nicolas Heinrici*.

1268. 1 Vol. in 4⁰. Alter Pappbd. Rücktitel: „Bassus continuus oder Sammlung 4stimmiger Motetten." Seitenbezeichn. fehlt. Enthält 164 Nrn. in Partitur, in Motettenart komponiert. Ein Name ist nirgends genannt. Deutsche geistliche Texte; geschrieben in den Jahren 1715—1742. Die Sätze sind zu 3, 4 und mehr Stimmen.

*) Die Nrn. zwischen Index und Text passen nicht. — No. 9 des Diskantbandes *Grimm* (*Hnr.*), Fillis ist reich, Fillis ist fein. — No. 10. Ders., Fillis, das liebste Herz. — No. 12. Eins bitt ich von Herren. — No. 26. Ders., Wieson (?) die süfse Wurzel Jessae, Du Sohn hast mir mein Herz besessen.

No. 1. Ein kind ist uns geboren, à 5 voc. (nur Disc. u. B. notiert.)

No. 2. Fürchtet euch nicht, 2 D. u. B.

No. 160. Und du Bethlehem, 4 voc. (am 29. Dez. 1742 geschrieben.) [No. 161—164 sind von jüngerer Hand.]

1270. 6 Stimmb. in kl. 4⁰ in Kapsel, neu gebunden. Handschr. des XVI. Jahrh., um 1547/49 geschrieben, wie die eingezeichneten Jahreszahlen ergeben. Von derselben Hd. wie B. 1276. Cantus 110 Bll., Alt, T., B., Vagans ebenso stark. Sexta Vox etwas schwächer. Bll. nicht foliiert, die Gesänge aber numeriert. — Die Hds. stammt nebst 8 anderen aus Augsburg, wo sie aus Butsch's Antiquariat durch Prof. O. Kade's Vermittelung im Jahre 1858 erkauft wurde. Vgl. Ambros V, S. XXXIV. Kade besitzt von den deutschen Sätzen eine sorgfältige Partitur.

1. Ps. 125. In convertendo dominus, 6 v. (Cantus: c e f g a g f e).
   2. p. Qui seminant in lachrimis.
2. *Verdoleth, Philippus*: In te Domine speravi, Ps. 30, 5 voc. (C.: c c c c h a c g.)
   2. p. Et propter nomen tuum.
3. *Stoltzer, Thomas*: Nisi tu domine servabis, 5 voc. (C.: f g a, a a g f.)
   2. p. Cum dederit dilectis suis.
4. *Josquin, Henricus*: De profundis clamavi, 5 voc. (C.: d d d f f f e d c d c.)
5. *Claudin*: Laudate Dominum, 6 voc. (C.: a a a g f e.)
6. Laudate Dominum omnes gentes, 5 voc. (C.: g g g g g g g a h g.)
7. *Stoltzer* (Thomas): Erzürne dich nicht über die bösen, 6 voc.. in 7 Teilen. (Vgl. Monatshefte für Musikf. VIII., No. 11 u. 12, 1876.)
   2. Tl. Halt dem Herrn still.
   3. „ Der gottlose drauet, 3 voc. (Vgl. Rhaw, Tricin. No. 54, 55.)
   4. „ Der herr kendt die Tage, 3 voc.
   5. „ Ich byn jung gewesen, 6 voc.
   6. „ Der gottlose sieht auf den gerechten, 6 voc.
   7. „ Bewahre die frömigkeyt, 7 voc. (Vgl. Monatsh. a. a. O. S. 140.)

8. *Stoltzer* (Thomas): Hilf Herr die heiligen haben abgenommen, 6 voc.
2. Tl. Weil dann die Elenden.
(Siehe: Ambros V, S. XXXIV u. S. 280; dazu III, S. 380.)

9. — Herr neige deine Ohren und erhöre mich, 6 voc. (C.: a a a g g c h.)
2. Tl. Herr es ist dir keiner gleich.
3. „ Ich danke dir Herr mein Gott.

10. — Herr, wie lange wiltu mein so gar vergessen, 5 voc. (C.: a f a b c.) (Vgl. Kugelmann, Concentus novi 1540, No. 30, Rhaw 123 Lieder 1544, No. 76.)
2. Tl. Schau doch und erhöre mich.
3. „ Ich hoff aber auf deyne güthe.

11. *Burgkstaller* (Joann.): Jauchzet dem Herren, 5 voc. (C.: d g g a.)
2. Tl. Gehet zu seinen Thoren ein.

12. *Senffl* (Ludovicus): Omnes gentes plaudite, 5 voc. (C.: g g a a a.)
2. p. Ascendit deus in jubilo.

13. *Brätel* (Huldericus): Qui confidunt in domino, 5 voc. (C.: h h h c a h.)

14. *L. S.* (= Ludwig Senfl): Nisi Dominus aedificaverit, 5 voc. (C.: a f b g g.)
2. p. Cum dederit dilectis.

15. *Josquin* (Ten. u. Bas. mit Ludw. *Senfl* gez.) De profundis clamavi, 5 voc. (C.: 6 Taktpaus. f . g a b c d e f e.)
2. p. A custodia matutima.

16. *Stoltzer* (Thomas): Omnes gentes plaudite, 5 voc. (C.: c a a.)
2. p. Ascendit in jubilo. (S. Ambros III, 377.)

17. *Josquin*: Miserere mei deus, 5 voc. (C.: h h ...)
2. p. Miserere; 3. p. Domine Labia mea.

18. *Burgstaller* (Joan.): Vater unser, der du bist, 5 voc. (C.: f g a.)
2. p. Unser täglich brot gib uns heute.

19. *Rabe* (Valentin): gez. mit 22. Maii 1547. Seyt ihr denn stumm, das ir nicht reden wolt, Ps. 58, 5 voc. (C.: a a h c d c.)
2. p. Gott zerbrich ihre zehne; 3. p. Sie vorgehen wie eine schnecke verschmachtet.

20. Vocem orationis meae (Anf.: Dilexi quoniam exaudivit, 6 voc. (Ten.: g c c, c c d c d f e.)
2. p. O domine libera.

21. *Rabe* (Val., gez. 18. Junii 1548.*) Ach Herr straf mich nicht, 5 voc. Ps. 6 (C.: e g a a g e f f g.)
2. Tl. Wende dich Herr; 3. Tl. Weichet von mir.

22. Nun bitten wir den heilgen geist, 6 voc. (C.: f g g.)

23. Nun bitten wir den heilgen geist, 5 voc. (C.: 1 Taktp. f g g f.)

24. *N. K.* (Nicolaus Kropstein, gez. den 6. martii 1549). So wahr als ich lebe, spricht der Herr, 5 voc. (C.: 7 Taktp. c c.)

25. Secunda pars. Aufer a nobis, Herr, nimm von uns (C.: $1^1/_2$ Taktp. e g a c h.)

26. Tertia pars. Miserere: Erbarme dich deines Volckes (C.: 1 Taktp. g a c h c.)

27. Quarta pars. Exaudi: Erhöre herr, unsere biethe (2 Taktp. g a h g c.)

28. *Schögkler* oder Schöckler (Georgius): Deus venerunt gentes, Ps. 78, 5 voc. (C.: 6 Taktp. e e e f e.)

29. *Kropstein* (Nicolaus, 1549): Ecce dominus venient, 5 voc. (C.: 6 Taktp. c a c c.)

30. *Heugel* (Joan.): Laudate pueri, 5 voc. (C.: 3 Taktp. c d d e.) (Neue Notiz über Heugel s. in Lützow's Zs. f. bild. Kunst 1887, S. 128).

31. *T. S.* (Thomas Stoltzer): Benedicam dominum, 5 voc. Ps. 33. (C.: g a h c.)
2. p. Venite filii, 4 voc.; 3. p. Oculi domini, 2 voc.; 4. p. Clamaverunt justi et dominus. (Vgl. Ambros III, 337.)

32. *Josquin*: Qui regis Israel, 5 voc. (C.: $5^1/_2$ Taktp. a a g f.)

33. Accesserunt ad Jesum, 5 voc. (Im Cantus gez.: „Capelnmeister.") (C.: d d c d a b a g a b g a g.)
2. p. Non legistis, 4 voc.
3. p. Propter hoc dimittet.

34. Oculi omnium in te sperant, 6 voc. (C.: c c a f g a.)
2. p. Qui ederunt me adhuc esurient.

*) Die eingezeichneten Daten können sich nur auf die Kopie beziehen.

35. *Breittengraser* (Guil.): Psalmus Usquequo Domine oblivisceris, 5 voc. (C.: 3 Taktp. h h a c h h.)
2. p. Respice, respice mihi Deus.
36. *Crequilon* im Cantus Krequillon (Thomas): Domine Deus omnipotens, 6 voc. (T.: g g g g c a c.)
2. p. Confiteor tibi me peccasse.
37. *Breittengraser* (Guil.): Judica me deus, 5 voc. (C.: e e e g.)
2. p. et ingrediar ad altare.
38. *Krequillon* (Thom.): Domine da nobis, 6 voc. (C.: d g g f h.)
2. p. Tibi subjecta sit. (In der Bassstim. steht unter der Überschrift das Wort: „Walt".
39. *Clemens non Papa*: Salve crux sancta, 6 voc. (C.: 3 Taktp. d c d h a.) Obwohl der Autor in der Hs. angegeben ist, dürfte zu zweifeln sein, da Eitner's Bibliographie es nicht aufführt.
40. (?) Si bona suscepimus, 6 voc. (C.: a d c c f.) (Verfasser nicht in der Hds. angegeben.)
41. *Gombert* (N.): Quem dicunt homines filium, 6 voc. (C.: c c g a h c.)
2. p. Petre diligis me.
42. *M̊. Jam.* (So steht in allen Stimmen, nicht Jan): O Jesu Christe, 6 voc. (C.: d a g f.)
2. p. Rogamus te.
43. Jachetin de *Barche* (Jachet de Berchem): O sacrum convivium, 6 voc. (C.: g a b.)
2. p. Mens impletur.
44. *M. Jan*: Pater noster, 6 voc. (C.: g g b.) (Bass: g in a vel in b ad placitum, im Tenor steht über den Noten „Verdeloth".)
45. *Verdeloth*: Ave Maria gratia, 6 voc. (C.: $3^1/_2$ Taktp, f f f g a.)
46. *Wilhaert* (Adrianus): O beatum pontificem, 6 voc. (C.: 1 Taktp. c c f f d.)
47. *Jungkers* (Josse): Beatus qui intelligit, 5 voc. (C.: 3 Taktp. a a a a g c.)
2. p. Verbum iniquum constituerunt.
48. *Krequillon* (K in C korrig., Thom.): Unicus o digito, 6 voc. (C.: $1^1/_2$ Taktp. c b a g f.)

49. *Pergkholtz* (Luc. — B statt P im Alt.): Ecce dominus veniet, 6 voc. Überschrieben im Tenor: „Amico suo integerrimo Michaeli Taubero componebat amicitia ergo anno 1551, die 22. Octobris.“ (C.: 1 Taktp. c a c c g c.)
50. *Scandellus* (Anthon.): Hodie Christus natus est, 6 voc. 1551. (C.: 2 Taktp. f d f g a.) (Gehört zu den ersten drei bekannten Kompositionen des Scandellus. Vgl. Ambros V S. XLV.)
51. *Ruffo* (Vincentius, da Verona): Puer natus est nobis, 6 voc (C.: $2^1/_2$ P. f c c d c c.)
52. Qui confidunt in Domino, 5 voc. (C.: c c g h.)
2. p. Qui non relinquat.
53. (Cornelius *Canis*?): Casteae parentis viscera, 6 voc. C., A. I, II, T. I, II, B. (C.: d g a h.) Vermutlich von Canis, weil ein Satz mit gleichem Text in Pirna diesen Verfasser nennt. Freilich stimmen die Schlüssel nicht.)
2. p. Enixa est puerpera.
54. *Jongkers* (Gossen oder Gosken): O vos omnes, 6 voc. (C.: a a b a.)
2. p. Attendite universi populi.
55. *Wilhaert* (Adr.): Domine Jesu Christe, 6 voc. (C.: c g h c.)
2. p. O bone Jesu.
56. *Mitnerus* (Joannes): Quaerite Dominum, 6 voc. (C.: e d e g g a a.)
57. Te deum laudamus, 6 voc. (C.: 2 Taktp. e g a a.)
58. (*Josquin* ?): Veni sancte spiritus, 6 voc. (C.: g e f d.) Vgl. Ambros III, S. 222.
2. p. Qui per diversitatem.
59. (David *Köler*): Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, 5 voc. (C.: a a a h.) (Obwohl kein Autor angegeben, ist doch durch die Zwickauer Hs. Köler's seine Verfasserschaft gesichert. Vgl. Ambros V, S. XXXIX.)
60. *Scandellus* (Ant.): Christus dicit ad Thomam., 6 voc.
2. p. Dicit ei Jesus. [Pirnaer Cod. datiert es: 1551. S. No. 47.] (Vgl. Ambros V, S. XLV.)

61. *Scandellus* (Ant.): Illuminare Jerusalem, 6 voc.
62. *Senfl* (Lud.): Anima mea liquefacta est, 6 voc. (C.: g e h c.)
2. p. Invenerunt me.
3. p. Filiae Jerusalem.
63. *C.[lemens] non Papa*: Ab oriente venerunt Magi, 5 voc. (C.: e g e b f d.)
2. p. Videntes autem.

1272. 5 Stb. in kl. qu. 4° in einer Kapsel. Handschr. des XVI. Jahrh. bestehend aus Discant, Alt, Tenor, Bassus, Fünfte Stimme. Die Hds. stammt aus Augsburg. Vgl. Ambros V, S. XXXIV.

1. Spiritus domini replevit, 4 voc. (D.: a a d f g.)
2. *Senfelius* (Ludovicus): Dum steteritis ante, Antiph., 4 voc. (D.: g g g a c.)
3. *T. S.* (Thomas *Stoltzer*): Pater manifestavi nomen., Antiph., 4 voc. (D.: f d f.)
4. *Stoltzerus* (Thomas): Gloria, laus et honor, 5 voc., in 7 Abtlg. (D.: 3½ Taktp. a g g a a.)
5. O spes hominum fallaces, 4 voc. (D.: a a a a b g.)
6. Nunc dimittis servum, 4 voc. (D.: e g a e a.)
7. Lumen ad revelationem, 4 voc. (D.: 1 Taktp. c c g h c.)
8. Contingat illis turturum, 4 voc. (D.: f g a b a g.)
9. Laudate Dominum in sanctis, 5 voc. (D.: c a a a a . . .)
10. *Stoltzer* (Thomas): Herr wie lang wilt du mein sogar vergessen, 5 voc. (D.: a f a b c.)
2. p. Schaw doch und erhöre mich.
3. p. Ich hoff aber auf deine gute.
11. *Crequillon* (Thom.): Verbum caro factum est, 4 voc. (D.: a a a a c d c.)
12. *Pöpell* (Thom.): Ecce concipies et paries, 4 voc. (D.: f a b c c d f.)
13. *Stoltzer* (Th.): Beatus vir qui non abiit, 4 voc. (D.: 1 Taktp. d g e e a.)
2. p. Non sic impii tanquam.
14. Sequitur: Te deum laudamus germanicum; O gott wir loben dich, 4 voc., in 21 Abtlg. (D.: 5 Taktp. e g a c h.)
15. Te deum laudamus latinum, 4 voc. (Bass fehlt.) (Bei dem „Salvum fac populum" steht sogar 5 voc. Die Vagans befindet sich im Tenor.) (D.: 3 Taktp. d a c d.)
16. Honorabile est inter omnes, 5 voc. (D.: f f d d c c.)
17. Kyrie, Christe, Kyrie, 5 voc. (D.: 5½ Taktp. a g a b a.)

18. *Deiss* (Mich.): De Michaele Archangelo: Venit Michael Archangelus, 4 voc. (D.: 2 Taktp. d d h g.)
2. p. Stetit angelus juxta.

1274. 3 Stb. in kl. qu. 4° in einer Kapsel. Handschrift aus dem Ende des XVI. oder Anfang des XVII. Jahrh. Enthält 40 (resp. 62) 3stim. Gesänge. Die Bücher sind bezeichnet: Vox suprema, Vox media, Vox inferior.

1. Veni creator spiritus, durchweg dreistimmig.
2. Ut cum flammivoma.
3. *Praet.* (Mich.): Dormire mentem sinas.
4. *Hoyoul* (Balduin): Quoniam ipsius est.
5. *Lechner* (Leonh.): Amici mei et proximi.
6. *Clemens non Papa*: Quia apud te propitiatio.
7. *Praetorius* (M.): Te lucis ante terminum.
8. *Vulpius* (Melch.): Tres unum Deum.
9. *Schnitzky* (Georg): Jubilate Deo.
10. — Domine Dominus noster.
11. *Orlandus*: Paratum cor ejus.
12. — Et erit tanquam lignum.
13. *Kerle* (Jacobus de): Et praecurrens ascendit.
14. — Pleni sunt coeli.
15. *Aichinger* (Gregorius): Laudate enim.
16. *Goswinus* (Anthonius): In te domine speravi.
17. — 2. p. Quoniam fortitudo mea.
18. *Orlandus*: Emittet verbum suum.
19. *Vulpius*: Te deprecamur supplices.
20. *Cornetto* (Severino): O lux beatissima.
21. *Aichinger* (Gregor.): Giesu del alma mio refugio.
22. *Gabrieli* (Giov.): Pero di prego (Text fehlt).
23. *Aichinger*: Lo spirto afflito e stanco (Text fehlt).
24. — O alma che farai.
25. — A chi me à poco à poco. (Disc.: d c b a b.)
26. — Voglio al mondo morire.
27. — Signor mio tu m'hai lasciato.
28. — O sol, o luna, o giorno.
29. — Se per servire al mondo.
30. — Leri tom' ha Jesu. [So in allen Stimmen.]
31. — Corse a la morte il povero Narcisso (h h a g d e d c h.)
32. — Alma che ornando il cielo.

33. *Aichinger*: ohne. Text.

34—40 sind mit M. M. Z. L. gezeichnet. Hiermit schliefst die Vox suprema. Die Vox media schliefst schon mit No. 38 und die Vox inferior geht bis No. LXII. Bei No. XLIII liest man: „Finito examine verno Ao. 1621.“ No. 42 ist mit Alexander *Utendal* gezeichnet; No. 54 mit Jan Jacobus *Gastoldi*; No. 55 mit Ubaldinus *Bendinelli*; No. 56 mit *Aichinger* und die übrigen mit M. M. Z. L. Alle ohne Text.

1276. 4 Stb. in 4⁰, in einer Kapsel. Handschr. des XVI. Jahrh. (1546—1553) mit grofser Sauberkeit geschrieben. Discant 50 Bll., Altus, Tenor, Bassus ähnlich. Die Quinta vox fehlt und werden dadurch einige Teile der Gesänge unvollständig, die sich aber zum Teil wieder durch andere Mss. vervollständigen lassen. (Prof. Kade besitzt eine Partitur aller Stücke.)

1. *Reusch* (Joan.): Rotachensis 1546: Herre wir erkennen unser gottlos wesen. (Ohne Angabe der Stimmenzahl.)
   das ander theyl: Ach herre gedengk ahn uns.
2. (*Incertus*): Her unser herscher wye herlich, Ps. 8, 4 voc.
   Das ander theyl: Du wirst ihn lassen eyn kleine zeyt.
3. *Reusch* (Joannes, 1546, 23. Decembris.*) Der her erhöre dich, Ps. 20, 4 voc.
   Ander teill: Nhun mercke ich das der here.
4. *Rabe* (Valentinus, Anno 1547, 22. maii). Seydt yhr den stum, das ir nicht reden wolt. (Nach Ms. B. 1270 No. 19 ist der Tonsatz 5stimmig.)
   2. p. Got zerbricht ihre zehne in ihrem maul.
   3. p. Sie vorgehen, wie eine schnecke vorschmachtet.
5. *Heugel* (Joan.): Erhalt uns herr bei deinem wort, 4 voc.
   2. p. Beweis dein macht her Jesu Christ.
   3. p. Got heylger geist du troster werdt.
   4. p. Vorley uns frieden gnediglich.

*) Kann sich nur auf die Kopie beziehen.

6. *Pergkholtzius* (Lucas, Anno 1548 die vero 4. Junii componebat in gratiam clarissi. et docti viri Wolfgang *Peteri* domini sui sedulo obseruandiss.)
Ps. 32. Wol dem, dem die ubertretung vorgeben sindt, 4 voc.
2. p. Darfür werden dich alle heiligen bitten.
3. p. Ich wil dich underweysen.

7. *Rab* (Val.): Der her ist meyn hirte, Ps. 23, 4 voc. (Gedr. in Clem. Stephani: Schöne aufserles. Psalmen, 1568.)
2. p. Und ob ich schon wandert im finstern.

8. *V. R.* (Val. Rabe) 19. Sept. 1548. Ps. 142: Ich flehe dem herren mit meynner stymme, 4 voc.
2. p. Herr, herr zu dir schrey ich.

9. *Popel* (Thomas, Ao. 48): Jesaia dem propheten das geschach. 4 voc.
2. p. Es stunden zwen Seraph bey yhm. (Dazwischen: „Heylig ist gott der herre", tacet; seint 3 Discant. Steht mit roter Tinte in allen 4 Stb.)
3. p. Seyn ehr die ganze welt erfüllet hat.

10. *Rab* (V., 24. Aug. 48): Ps. 124: Who der her nith bey uns wehr, 4 voc.
2. p. Gelobet sey der Gott, das er uns nicht.

11. *Reuschius* (Joan., componebat Ao. 1548): Ps. 79: Herre es seyndt heyden in dein erbe gefallen, 4 voc.
2. p. Herre wie lang wiltu so gar sehr zurnen.
3. p. Hilf du uns got unser helfer.

12. *Reusch* (Joan, 1549): Christus ist umb unser sünde willen, 4 voc.

13. *Reusch* (Joannes, 18. Juli 49): Wol dem, der den herren furchtet, 4 voc. Ps. 128. (Stimmenzahl nicht angegeben; doch besitzt die Löbauer Ratsbiblioth. 2 St. in fol. aus den 80ger Jahren des XVI. Jahrh., in welchen dieser Tonsatz mit 4 voc. be zeichn. ist.)
2. p. Der Her wird dich segnen.

14. *Reusch* (Jo., 17. Augusti Ao. 1549): Das ist mir lieb, das der herre meine Stimme, Ps. 116, 4 voc.
2. p. Der herre ist genedig und gerecht.
15. *V. R.* (Val. Rabe, 29. Januarii 49): Her nun lesestu deinen diener in frieden fahren, 4 voc.
2. p. Eyn liecht zu erleuchten die heyden.
16. *V. R.* (7. Sept. 49): Höre gott mein geschrey, Ps. 61, 4 voc.
2. p. Den du Gott hörest meine gelübde.
17. *V. R.* (21. november 49): Wol dem der den Herren fürchtet, Ps. 128, 4 voc.
2. p., Sihe also wirt gesegnet der mann.
18. *Copus* (Casparus): Beati omnes, Es seint doch selig alle die, 4 voc.
2. p. Sihe also wirt gesegnet der mann.
19. *Bergkholtzius* (Luc., Ao. 1551 den 18. octobris): Wer unter dem schirm des höchsten sitzet, Ps. 91. (Ohne Stimmenzahl.) 4 voc.
2. p. Ja, du wirst mit deinen Augen deinen lust sehen.
3. p. Auf den leuen und ottern wirstu gehen.
20. Incerti: Bewar mich her und sei nit fern, 4 voc. (Siehe Pirnaer Stadtkirchenbibl. Manuscript cod. III, No. 35.)
21. — Contingat illis turturum concordia. 4 voc.
22. — Sponsa viri thalamos subit, 4 voc.
2. p. Hanc ipsi fausti conjunxit.
23. *Koler* (David, 1553): O du edler brun der freuden, 4 voc.
24. *Wilhart* (Adrian): Bewahr uns herr o treuer gott. (Ohne Stimmzahl. 4 voc.) (Disc.: a c . c e c g a e, e e e g a c h c.)
25. *Lech*[ner]: Dominus regit me et nihil, 4 voc. (Von späterer Hd. geschrieben.)
2. p. Parasti in conspectu meo.
26. Herr Jesu Christ meins lebens licht, 4 voc. (Von anderer Hd. geschr. und choralartig bearbeitet.)
Am Ende des Bassus liest man von der letzteren Hd.: „Adjecit Georg Seidlerus 17 die Julii Ao. 1626.“ Im Altus steht: „Scripsit Johannes Musculus 17. Julii 1626“ (NB. beim letzten Satz No. 26).

1278, 14. 3 Lagen Papier geheftet, in kl. qu. 4⁰. Part von Wilh. Fischer. Nicht paginiert, aber die Gesänge numeriert.

0. *Palestrina*: Messa super dite aeterna Christi munera. 4 voc.
1. — Pleni sunt coeli, 3 voc., A. T. B., oder 2 T. u. B., Text von Kardinal Bembo.
2. — Vaghi pensier che cosi passo, 4 voc.
3. — Là ver l'aurora che si dolce, 4 voc.
4. *Anerio* (Felice): Adoramus te, 4 voc.
5. *Gallus*: Ecce quomodo moritur, 4 voc.
6. *Carissimi*: O felix anima, 3 voc., S. T. B.
7. *Dom Juan IV. roi de Portugal*, 1615: Crux fidelis, 4 voc.
8. *Vittoria*: O vos omnes, 4 voc.
9. *Gallus*: Adoramus te, 6 voc.
10. *Lupus*: Audivi vocem de coelo, 6 voc.

1278, 14 f. *Palestrina*, Hymnus: Gloria patri et filio. St. f. A. T. B. und Basso solo.

1278, 14 m. 2 Lagen Papier geheftet in kl. qu. 4⁰. Part. von Wilh. Fischer.

1. *Palestrina*: Requiem, 5 voc. (Disc.: f g a b . a a g a.)
2. *Lassus* (Orl. de): De psalmis poenitentialibus, 3 et 4 voc.

1278, 14 s. Eine Sammlung religiöser Lieder in St. f. S. A. T. B. Lex. 8⁰.

1. *Mozart*: Gottheit Gottheit.
2. *Haydn*: Du bist's dem Ruhm und Ehre.
3. *Righini*: Lobet den Herrn.
4. *Mosel, J. F. v.*: Von ganzem Herzen.
5. — Die Wolken, Gedicht v. Treitschke.
6. *Schulz, J. A. B.*: Vor Dir o Ewiger.
7. *Kirnberger*: Gott ist unsere Zuversicht.
8. Alles was Odem hat.
9. Unendlicher, Unendlicher.
10. *Haydn*: Abendlied zu Gott, von Gellert.

1292. *Doles, J. F.*: 215 Choraele. 4st. bearb. qu. 4⁰. f. Orgel.

1364, 22. *Reissiger*: Grablied, gesungen beim Begräbnis der Geh. Rätin von Lüttichau. Text von Papst. St. f. 2 T., 2 B. qu. Fol.

1364, 28. *Siegert*: Trauergesang. St. f. 2 T. u. 2 B. qu. 4°. Part. qu. Fol.

1364, 30. Grabgesänge von verschiedenen Komponisten.
a) Töne des Schmerzes, für 4 Männerst. Part. u. St.
b) Tönet bange Klagelieder, dito. Stim. 4°.
c) Bekränzt mit Blumen reich, dito. Stim.
d) *Richard Wagner*: An Weber's Grabe, f. 2 T. u. 2 B. Part. Lex. 8°.
e) Grablied auf Friedrich Wilhelm III., aus Weber's Nachlass, desgl.
f) und g) Lieder von *Weber*, *W. Fischer* jun.: Am Grabe Reinholds, — Krebs desgl.

1376. Choralbuch f. Orgel, 1750. kl. qu. 4°. (Zum Leipziger Gesangbuch gehörig?)

1378. Choralbuch 1761. 4°.

1380. Choralbuch XVIII. Jahrh. 8°.

1389 a. Römisch-katholische Liturgie nebst Lectionarium und Antiphonarium. 18. Jahrh. 9 Hefte in einer Kapsel. 4°.

1392. *Alayrac*, *N. d'*: Der Neustädter Thurm oder Lehmann. Oper nach d. Franz. Part. qu. Fol.

1400. *Bach*, *Ch. Chr.*: Recitat. für Alt und Duett für Sopr. und Alt mit Streichinstrum. Part. „Lode agli Dei" und „Se mai turbo il tuo viposo".

1404. *Beethoven*, *L. v.*: Die Ruinen von Athen. Part. in 4°.

1408. *Benda*, *G.*: Medea. Melodrama. Part. in qu. 4°.

1422. *Dölling* u. *Finke*: Huldigungscantate für den Chor mit Begl. des grofsen Orchesters. Anton, König von Sachsen, gewidmet. Part. 4°.

1426. *Gade*, *N. W.*: Erlkönigs Tochter. Ballade. Solo, Chor u. Orch. Part. gr. Lex. 8°.

1428. *Hasse*, *J. A.*: Il Natal di Giove. Opera 1749. Part. kl. qu. 4°.

1430. — Numa. Opera 1743. Part. kl. qu. 4°.

1470. *Perotti*, *G. Dom.*: Soffro le mie ritorte. Scena ed Aria à Sopr. con strom. Part. qu. 4°.

1480. *Sörgel*, *F. W.*: Die neuen Amazonen. Singsp. Textbuch. 4°.

1488, 1. *Becker*, *J.*: Die Zigeuner. Rhapsodie. St. für Sopr., A., 2 Ten., 2 B. 8°.

1488, 9. *Löwe*, *C.*: Der Dorfschulmeister. Intermezzo. Part. qu. 4°.

1488, 13. *Pitterlin, J. A.*: (Musikdirektor der Seconda'schen Schauspielergesellschaft, die auf dem Lincke-schen Bade in Dresden spielte.) Aria des Grimm: So leicht sollt ihr mich nicht berücken. Part. kl. qu. 4⁰.

1488, 13m. *Rossini, G.*, Il Barbiere. Aria. Part. kl. qu. 4⁰.

1488, 13s. *Sacchini*: Aria. Part. kl. qu. 4⁰.

1488, 14m. *Schweitzer*: Elisium. Mus. Drama f. Klav. arr. mit Text. qu. 4⁰.

1488, 20. *Weigl*: La famiglia Suizzera. Opera. Duetto zwischen Emmeline u. Richard, f. Kl. u. Ges. qu. 4⁰.

1488, 22. Aria: Questo a il posse de Violini. Part. kl. qu. 4⁰.

1488, 24. Arie des Tarkelion: Der Tag der Rache ist erschienen. Part. kl. qu. 4⁰.

1488, 26. Fanciulli, tre: Oper von ?, Coro Ultimo. Part. kl. qu. 4⁰.

1488, 28. *Terzettino*: Lente che quell sguardi. Kl. u. Gesg. qu. 4⁰.

1490. (Agrimento) Agréments des petites Comédies d'un acte de differents auteurs. Gesänge u. 34 franz. Vaudevilles. Part. 4⁰.

1491. *Mercadante*: Duett zw. Marchese u. Conte aus der Oper Elisa u. Claudio. Part. qu. 4⁰.

1498, 53f. *Bergt, G. A.*: Haltet an der Hoffnung fest. Gedicht von Nordstern. Männerquart. zu 4 St. qu. 4⁰.

1498, 53s. *Bierey*: Jung und Alt. Chor der Jünglinge. St. f. 2 T., 2 B., Kl. qu. 4⁰.

1514, 27. *Hauptmann, M.*: Sammlung von Liedern f. S. A. T. B. Stimmen. gr. 8⁰.

1514, 27r. *Haydn, J.*: 4st. Gesänge. St. f. S. A. T. B. kl. qu. 4⁰.

1514, 27s. — 20 Canons für 3 und mehr St. [Nur 17.] 1 St. 4⁰.

1518, 13. *Kücken, Fr.*: 3 Gesänge für 4st. Männerchor. Op. 36. No. 3. Stimmen.

1524, 5. *Lasso, Orl.*: Scherzhafte 4st. Lieder, f. S. A. T. B. St. 4⁰.

1524, 15. *Liszt, Fr.*: Rheinweinlied von Herwegh, f. 4 Männerst. St. kl. Fol.

1524, 18. *Lwoff, Alexis von*: Volkshymne der Russen. Orch. Part. kl. Fol.

1544, 21. *Reissiger, C. G.*: Zum Empfange beim 1. Besuch der Herzogin Princeſs Elisabeth in Weesenstein. (Text vom Prinzen Johann.)

St. f. S. A. T. B. Lex. 8⁰. Part. qu. Fol.

1544, 30. *Righini*: Stimmen für Chor und A.-T.-B.-Solo, (zum 25j. Jubiläum von Emil Devrient gesungen 1856). Lex. 8⁰.

1544, 32. *Rochlitz, Friedr. v.*: Frau Musica. 2chörig f. Männerst. St. kl. qu. 4⁰.

1547 m. *Schulz, C.*: 4st. Gesänge. Kl.-Begl., Part. u. St. kl. qu. 4⁰.

1550, 26. *Schneider, Fr.*: 4st. Chorgesänge, f. S. A. T. B. Part. kl. 4⁰.

1550, 42. *Schumann, R.*: 10 Romanzen und Balladen, für Chor. St. f. S. A. T. B. Lex. 8⁰.

1557. Sammlung einzelner Hefte, enthalt. Lieder von unbekannten Komponisten. (Teils gedruckt, teils geschrieben.) 4⁰.

1573 s. 4st. Lieder für Männerst. *L. v. Call, Anton Fischer, Gyrowitz, Mozart, Cherubini, M. Stegmayr, Righini, J. R. v. Seyfried, J. Körner* u. A. 4 Hefte. kl. qu. 4⁰.

1599. *Fischer*: Soldatenlieder, gesammelt von F. kl. qu. 4⁰.

1755, 12. *Obinsky. Cte*: Polonoise p. le pfte. kl. qu. 4⁰.

1755, 18. *Vanhall*: Divertimento für Violino, Mandolino u. Mandolono. 3 St. kl. qu. 4⁰.

1786. *Beethoven, L. v.*: Grofse Sinfonie mit Chören. No. 9. Part. gr. Lex. 8⁰.

1850. *Homilius, G. A.*: Choralbuch. Enth. 220 Gesge. f. d. Orgel. Ms. des 18. Jh. qu. 16⁰.

1852. — Choralbuch. Enth. 303 Ges. f. d. Orgel. Ms. des 18. Jh. qu. 16⁰.

1940. Choralbuch, nach einer Vorbemerkung für das 1727 zuerst erschienene Dresdner Gesangbuch geschrieben; f. d. Orgel. Mscpt. des 18. Jh. qu. 16⁰.

1952. *Piccini, Nic.*: Alessandro nell Indie: „Co mai turbo il tuo riposo.“ Scena con Duetto. 2 Sopr. Part. qu. 16⁰.

Nachträge zu Mus.-Mss. B.

B211. 1 vol. in qu. 4⁰, ohne Titel, 18. Jh. 43 Bll. Ein Unterrichtswerk, defekt.

B212. 1 vol. in quer 4⁰, ohne Titel, 18. Jh. 42 Bll. Orgeltabulatur. Bl. 36 der angedeutete Name „J. L.“

Mss. aus anderen Fächern mit Musiknoten.

A 52. Pergamentcodex in h. Fol. 109 Bll. Antiphonar mit röm. Choralnoten aus dem 14. oder 15. Jh. Text gothisch mit der Schablone geschrieben. Initialen bunt.

1. Bl.: Iste liber est comparatus pro Ecclesia Collegiata sancti Martini in Magna Oppathow | Pro donatore apperiens librum dicat Dominus deus dimittat peccata donatori.

Rücks.: Regestrum in hunc librum: Festum purificationis; Dominica palmarum; Passio domini palmarum; Passio ferie tertiae, quartae, sexte; Magna feria sexta popule; Responsoria servanda sacr.; Conservatio Cerei sabbatho pasce fontis; Vigilia pentecostes; Mandatum; Lamentationes; Oratio hieremie; Liber generationis; Tempore pascali versus.

A 60. Psalterium latine cum glossa. 13. Jh. 230 Bll. Bl. 2 u. 230 Neumen.

A 63. Quattuor evangelia Latina.. 10. Jh. 137 Bll. Bl. 6. Liber generationis J. Chr., mit Neumen.

A 75. Ceremoniale episcop. Vratislaviensium. 15. Jh. 98 Bll. Mit notierten Gesängen.

A 122. Antiphonarum notis musicis ante Guidonis Aretini tempora usitatis instructum. 12. Jh. 90 Bll.

A 199. Arator, actor apostolorum versibus hexametris expressi. 10. Jh. 37 Bll. Letztes Bl. liturgische Formeln mit Neumen.

A 208. Auf den Einbanddeckeln Neumen aus dem 13. Jh.

A 298. Breviarium. 15. Jh. 263 Bll. Bl. 257—270 notierte Gesänge.

A 325. Sermones latini (Rituale Roman). 14. Jh. 197 Bll. Auf dem Vorsetzblatte Neumen aus dem 12. Jh.

Dc 163. Auf der Innenseite des Einbanddeckels ein Pergamentfragment mit notierten Gesängen.

G 258. Dies Triumphi in faustissim. reditum Sigismundi Tertii Poloniae ... 24. Juli 1611. Mit Tonsätzen.

J 307. 1 Vol. in kl. qu. 4°. Handschrift des 16. Jh. Nur wenige Bll. beschrieben. Ledereinband mit Golddruck und den Buchstaben: H. G. H. Z. S. (= Hans Georg Herzog zu Sachsen). Unten die Jahreszahl 1592.

3. Bl.: „Tabulatur Buch Auff der Cythar. Johannes Georgius Hertzogk zu Sachssen“.

Das Manuscr. ist von einem Schreiber mit Sorgfalt hergestellt.

Nr. 1. Danket dem Herrn (Notierung auf 6 Linien mit Buchstaben und Wertzeichen darüber.) Folgen dieselben Überschriften wie in Cod. J 307 m. Doch sind hier 8 Aufzüge. Dann folgen

Nr. 9—17. Deutsche Lieder:

9. Viel Wollust mit sich bringet.
10. Verwundt hat das Hertze mein.
11. Einiges lieb, getreues Hertz.
12. Ach Elselein.
13. Ach höchster Schatz auf dieser Erd.
14. Kehr dich wiederumb.
15. Recht sehr hat mich verwundet.
16. O holdseligs bild.
17. Gross lieb hat mich umbgeben.

No. 18—24. Tänze. (Galliarden, Sprungk.)

Hierauf viel weifses Papier und dann gegen das Ende hin

Nr. 25—30. 6 geistliche Lieder. Darauf weifses Papier bis zum Ende.

Vgl. *Frz. Schnorr von Carolsfeld*: zur Gesch. des deutschen Meistergesangs. Berlin 1872.

J 307 m. 1 Vol. in kl. qu. 4⁰. 68 Bll. in dunklem Lederbande. Bll. nicht signiert. Titel:

„Tabulatur Buch Auff dem Instrument. Christianus Hertzogk Zu Sachffen".

Die Rückseite und nächstes Bl. enthält allerlei Sprüche und Federübungen. Dann folgen geistliche Lieder im 4st. Satz in der Orgeltabulatur. Unter Instrument verstand man eine Art Klavier.

1. Dancket dem Herren.
2. Der Heiligen drey Könige Aufzugk.
3. Der Mohren Aufzug.
4. Ein ander Aufzug u. s. f. bis No. 7.

Dann folgt Lautentabulatur: Intraden, deutsche Lieder ohne Text, Tänze, z. B. ein Lieder tantz, wieder Lieder, Aufzüge, Galliarden, darauf wieder deutsche geistl. Lieder. Anfänglich ist das Msc. mit Sorgfalt geschrieben, die weiterhin bedeutend nachlässt, so dass oft die Schrift kaum zu entziffern ist.

J 352. Ms. des 16. Jh. Auf den Einbanddecken notierte Gesänge aus dem 14. Jh.

K 50. 1 vol. in h. fol. Halblederband. Bll. nicht signiert. 77 Bll. Ordnung des Gemeinen Gott-Castens tzu Sanct Wentzell Welches ist der erste theill der Religion. an den Rath von Naumburg, gez. Ao. XXXXVII (1547.) Folgt eine Anrede. (Der gedruckte Katalog sagt: gestellt durch Nicol. Medler 1538 in Neunburgk.)
Mehr gegen das Ende des Bandes findet sich das Kyrie Gott Vater in Ewigkeit, das Kyrie Paschale und andere liturgische Gesänge mit Noten, sog. Fliegenfüfsen.

K 97. 1 vol. in h. fol. Ende des 16. Jh. Enthält Druck und Msc.: Chronik von Henneberg von Cyriacus Spangenberg, Strafsburg 1599; in diesem Druck ist Papier eingeschossen mit Zusätzen. So befinden sich zwischen den Seiten 222 und 223 2 Bll., auf denen ein Lied eingeschrieben ist, welches zu dieser Zeit (um 1460) gesungen wurde. Text:
1. Es geht gen dieser fassnacht her
2. Wir wöllen frölich singen frey
13 Strophen, Melodie im Altschlüssel notiert.

M 6. 1 Vol. in kl. h. fol. in 499 Bll. Holzdeckel mit gepresstem Leder überzogen, Messingecken und 2 Klammern. Rücks. des Vorderdeckels das Portrait Hans Sachs bunt ausgemalt: Anno Dni. M.D.LXXVI.

1. Bl. ein Portrait mit der Jahreszahl 1581. Darüber die Bemerkg. des einstigen Besitzers über die Ausgabe beim Buchbinder 1601, 8. März.

3. Bl. Ein Teutsches Maister- | Lieder Buch. | In diesem Buch sind schöne geistliche Lieder, auss alt und Newen Testament .... Auch schöne weltliche Lieder auss vielen Scribenten zusamengezogen. Letzlich, lecherliche Bosen unnd Schwäncklider .... Durch Georg Hager, Schumacher zu Nürmberg, auch liebhaber und befürderer der alten löblichenn Kunst dess Teutschen Maister Gesangs. Anno salutis 1600.....

8. Bl. Tabulatur oder schul register des Teutschen mayster gesangs mit fleis aus dem alten exemplar ab geschriben welches die singe[r] al hie zu nürnber[g] Anno 1561 zu fürderung der kunst ainhelig nach dem alten schul register so von den Ersten zwelff maystern her kunen [kumen] ist gestellet vnd geordnet

haben, welches hans sachs löblicher gedechtnus mit aigener hand selb ab geschriben hat.

Dise Tabulatur habe ich hanns glöckler, ein Teutscher meister singer einfeltig durch exempel erklert wie ein iede straff der vn kunst zu erkennen sey" etc. etc. folgen die Regeln bis Bl. 14.

Bl. 15, „Gründtlicher Bericht Des Deudschen Meistergesangs" Durch Adam Puschman Von Görlitz lieb habern Dieser Kunst zusamen gebracht: Zu Görlitz druckts Ambrosius Fritsch. 1.5.7.1."

Der Codex ist von verschiedenen Händen geschrieben und finden sich die Jahreszahlen 1531 bis 1600 mit genauen Daten, doch nicht chronologisch eingetragen. Von Bl. 341 ab folgen die Töne, d. h. die Melodien, die in allen Arten des C-schlüssels notiert sind. Der Text befindet sich unter den Noten, die übrigen Strophen folgen nach. Die Gedichte sind meist mit A. Puschmann gezeichnet und auch die Notenabteilung soll nach Dr. Fr. Schnorr von Carolsfeld von Puschmann's Hand selbst herrühren.

(Vgl. Neues Lausitzer Magazin, Görlitz 1877, Bd. 53, S. 67 über Puschmann von Dr. Edm. Goetze.)

An Meistersingern sind aufser Puschmann noch genannt und mit ein oder mehreren Tönen vertreten:

Bl. 389. Sixt Beckmesser.
„ 398. Michel Beme (2 Töne).
„ 442. Wolff Brantner, Schleifer.
„ 381. 382. Hieronymus Drablt.
„ 345. Raphael Dullner.
„ 402. Ulrich Eislinger (dann 405).
„ 361. Henrich Ender.
„ 414/15. Martin Folchman v. Danzig.
„ 390. Hans Fols, Bl. 400, 401, 405 Folz genannt.
„ 383. Michel Franck.
„ 344. Frauenlob (dann Bl. 349, 392).
„ 352. Hans Gluck, „Schlesser".
„ 359. Michel Herbrecht.
„ 447—50 und 454. Wolfgang Herolt.
„ 370. M. Jehanspreng.
„ 399. Fritz Kettner.
„ 372. Sepherinus Krigsauer (dann Bl. 374, 375).

Bl. 416. Hieronymus Linck[en].
„ 362. Michel Lorenz.
„ 393. Conrat Maronets.
„ 397. Mühler von Ulm.
„ 354. Mugling.
„ 400. Nachtigall.
„ 357. Numenbeck.
„ 355. Olzen.
„ 388. Herman Ortell.
„ 341. Bartel Regenbogen (dann 394, 412).
„ 345 und 358. Paul Ringsquart und Ringsgwant.
„ 384. Gregor Schaller.
„ 347. Hans Schreer von Nürnberg.
„ 391. Hans Schreier von Nerling.
„ 396. Georg Schiller.
„ 413. Mates Schneider.
„ 363—370. Onefferus Schwarzenbach.
„ 351. Caspar Singer.
„ 360. Hans Vogel (dann Bl. 410, 411, 443).
„ 402. Lorenz Wessel.
„ 385. Sebastian Wild von Augsburg (378, Seb. Wilder, Bl. 407, 409).
„ 417. Niclas ZimmerMan, Nodler in München.
„ 395. Peter Zwinger.
„ 459 bis zum Schluss des Codex von Georg Hager, gez. mit den Jahreszahlen 1590--1599.

NB. Die übrigen Meisterlieder-Hds. des 15. und 16. Jhs. (M. 7 — M. 13 — M. 207) enthalten keine Melodieen.

M 53. 1 Vol. in h. fol. in schwarzes Leder gebunden, starker Bd. Hds. aus der Mitte des 16. Jh. Es findet sich vielfach die Jahreszahl 1557 eingetragen. Das 4. Bl. trägt von späterer Hand den Titel:

„Cantilenae Antiquae et Carmina Latina Ex Bibliotheca D. *Nicolai Amstorfii.* Hiebey sind unterschiedene *Andreae Singelii* Sangershusani Versus Latinae (?) Collectore *Martino Friderico Seidel*, Consiliar. Brandenburg. Anno M.DC.LVII.“

Folgende sind mit Melodieen (im Tenorschlüssel) versehen.

1. Menschen Kind merck eben (Texte durchweg vollständig).
2. Weil Maria schwanger ging.

3. Lob gott du Christenheit.
4. Lobet Gott o lieben Christen.
5. Resp. Dancksagung sey Gott.
6. O mensch bewacht wie dich dein Gott.
7. Christus ist erstanden (a a g a c d a).
8. Wir loben dich ein mütiglich.
9. Mein seel o herr muss loben dich. Magnific.*) (Discantschl.)
10. Mein seel erhebt den herren mein. Magnif.
11. Maria das Jungfrewlin zart. „Ein ander Composition des Magnificat. Lucae 1. Nic. Maurus."
12. Im frieden dein o herre mein. (Baritonschl.)
13. O mensch bewein dein sunde gros. (Seb. Heyden.)
14. Eine andere Melodie (Seb. Heyden).
15. Christ ist erstanden von der marter. Th. Blaurer. (a b a b d c b a).
16. Gott hat uns ein mittler furgestellt. Erasmus Alberus.
17. Frew dich mit wunn du fromme Christenheit.
18. Auf diesen tag so denken wir. Melodey: Wol dem menschen etc. D. Joh. Zwick. auctor.
19. Andere Melodie.
20. Jauchtz Erd und Himmel dich ergell.
21. Kom heiliger geist o gottes salb.
22. Verleih uns frieden gnediglich.
23. Difs sind die heiligen zehn gebot (a a a d g f e d c).
24. Ein ander Melodey: g g g e c e f g.
25. Unser vater in dem Himmel.
26. Ein ander weise: h . h c h a h d e d . c h.
27. Ein ander Vater unser.
28. Ein ander Vater unser.
29. Das Vater unser, in der weifs: Es sind doch selig.
30. 31. Andere Vater unser.
32. O gott und vater gnaden vol.
33. Herr schaff uns wie die kleinen kind.
34. Jhesus Christus unser heiland.
35. Als Jesus Christus unser herr. Im Passionston.
36. O Gott lob danck sey dir gesagt.
37. Ein andere Melodey.
38. Gott sprach zu Adam (sehr umfangreiche Melodie).

---

*) Von moderner Hd. sind Notizen über das anderweitige Vorkommen der Lieder gemacht.

39. Von Maria der reinen Magd.
40. Wol denen die mit sorg vnd mühe.
41. O Herr und Gott in unser not.
42. 43. 45. Andere Melodieen.
45. Welcher das elend bauen wil.
46. O Herre Gott erbarme dich.
47. Wol dem menschen der wandelt.
48. Warumb tobt der heide hauf.
49. Almechtiger gütiger Gott.
50. Danket dem Herren, denn er ist..
51. Warumb betrubstu dich mein herz.
52. Bis mir gnedig, o Herre Gott.
53. Christe du bist der helle Tag.
54. Ist doch in allen landen kein zucht.
55. Ich gieng einmal spacieren ein weglein.*) (Böhme, Nr. 641.)
56. Von got wil Ich nicht lassen.
57. Ach Gott thu dich erbarmen. 1562. (Böhme, Nr. 417.)
58. Als Christus mit seiner lehr.
59. Barmherziger ewiger Gott.
60. Sehr grofs ist Gottes gütigkeit.
61. Wer hier das elend bauen wil.
62. Lob Gott getrost mit singen.
63. O höchster gott von ewigkeit.
64. O gläubig herz gebenedey und gib lob.
65. Aus tiefer not lass uns zu Gott. (Melodie: Aus tiefer not schrei ich.)
66. Elend hat mich umbfangen. (a | a a | a h | c h . a g |.)
67. Auf dich Herr ist mein trauen steif.
68. Ich wil dem Herren sagen dank.
69. Ach Gott vom himmel sieh darein.
70. Ach Gott wie lang vergissestu mein.
71. Herr wer wird wohn in deiner hütt.
72. O Herr wer wird wonung han.
73. In dich hab ich gehoffet Herr.
74. Erzürn dich nicht o frommer Christ.
75. Der töricht spricht es ist kein Gott.
76. Gott sieht in seiner gmeinde Recht.
77. Bis gnedig o Herr deinem land.
78. Wer unterm schirm des höchsten helt.

*) Von hier ab werden die Druckorte genannt, wie Erfurt, durch Georg Bawman.

79. Ich traw auf dich, mein Herr und Gott.
80. Herr Gott ich trau allein auf dich.
81. Dem König und Regenten dein.
82. Gott ist so gut dem Israel.
83. Da Israel aus Egypten zog.
84. Nun lob mein Seel den Herren.
85. Es sind doch selig alle die.
86. Hilf Herre Gott deinem knecht.
87. Nun welche hie Ihr hoffnung gar.
88. Wo das haus nicht baut der herr.
89. Herre Gott der du erforschest mich. 4 Bll. weiter liest man: „Ende der Psalmen Dauides Laus Deo. 1557“.
90. Herr es seind heiden in dein erb. Jetzt folgt eine andere Hd. von 1567. 20 Bll. weiter:
91. Wolauf ihr lieben landsknecht und sieht dem wort Gotts bey, in des Pentzenawers Thon (f c c d e f f f c f e d c).
92. Wir bitten dich herr Jhesu Christ.
93. Kehr umb ker umb du junger Son.
94. Gott unser sterk und zuversicht.
95. Nun ist die werlet alle durch Jesum Christum fro.
96. Ein new liedt von den Burgern zu Gottha: Nun wolt ihr hören ein newes gedicht, 5 Strophen.
97. Ein lied von Doctor Georg Maier. Im thon: Es geht ein frischer Sommer daher: (c c c d c d e f).
98. Mir ist wie dir, mein freundtlich Ein, du achst mich klein (von H. von Schleinitz).
99. Ein liedt von der belagerung der werden Stadt Magdeburg 1551: Nun hör von mir ein new gedicht (im Thon: Es geht ein frischer Sommer (c c c f . g a b g g f.).
100. Gott gnad dem grosmechtigstem Keyser fromme. Anno 1551. 10. Januar (c e g g g g g g g e f e).

Darauf folgen allerlei Hds. von dem verschiedensten Inhalte.

M 89 d. 1 Vol. in 4°, in dunkeln Sammet gebunden. Hd. des 15. Jh. 129 Bll. Enthält Prosa und Gedichte meist geistlichen, mit einigen wenigen weltlichen Inhalts von Michel Beheim. Bei einigen finden sich Melodien auf 5 Linien ohne Schlüssel als schwarze, eckige Punkte ohne Hals notiert. Die Versabschnitte durch senkrechte Striche bez., und zwar:

1. Bl. 71: Her winter lass ab dein gebley | und deines kalten bindes wey.

2. Bl. 94: Ich sag dir lob und ere | und dank dir sunder spotes (geistl.).

3. Bl. 107: Maria meit | ain wurczel und ein stame | ein ursprung aller wirdikeit. | Noten auf Bl. 106 u. 107, die Form der Note ist hier mehr einem Circumflex ähnlich.

4. Bl. 119: Ach breys Maria di vil reinen meit | ir nam ist wol zu loben. (Melodie auf Bl. 118, wie vorher notiert.)

Vgl. Katalog der Hss. von Schnorr v. Carolsfeld. II.

M 157. Responsoria et Antiphonae in usum ecclesiae Misnensis 1546. 165 Bll. mit Noten.

M 180. Sammelband des 15. Jhs. 129 Bll. Bl. 94: „Ich sag dir lob vn̄ ere | vn̄ danck dir sünder spote“ | 3 Stroph. mit Melod.

Bl. 106—111: „Maria meit ein wurcel un̄ ein stame“ mit Melodie. Gedicht von *michel behamerne.*

Bl. 118f: „Ich breys maria dy vil reinen meit.“

M 284. Psalmen Davids In reime und Melodeyen gesetzet .... zusammengetragen von M. Joh. Heintzelmann († 1687). Eine Kopie von 45 u. 228 Bll. Pergam. in 8⁰. Bl. 229—275 folgt: „Bericht an dem (?) Leser“, unterz. Christophorus Lieffeld, der music director in der alten Stadt Salzwedell, darin heifst es auch „Sollte einige melodie darunter etwas weltlich scheinen, wollte Er freundlich wifsen, das solches nicht ohn vrsach geschehen.“ Als Komponisten werden vorzugsweise Krüger genannt (möglich, dass damit Crüger gemeint ist. Eine Untersuchung der Melodieen muss erst Gewissheit geben). Die übrigen Komponisten sind Kammerschendt (ein unbekannter Name; fast könnte man an eine Verstümmelung von Hammerschmidt denken), Scheid, Schopius, Schütz.

Die Notendrucke bis 1700.

NB. Die öfter angezogenen Namen Bohn und Eitner beziehen sich auf deren Werke:

E. Bohn: Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700 in den Bibliotheken zu Breslau. Berlin 1883. Alb. Cohn. 8°.

R. Eitner: Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jhs. Berlin 1877. Liepmannssohn. 8°.

Heinrich Albert.

Erster Theil | der | Arien | Etlicher theils Geist- | licher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, | Keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender | Lieder | zum Singen und Spielen gesetzet, | .... Anno 1642. Vnterthänigst zugeschrieben | von Heinrich Alberten | .... Königsberg. — | zum viertenmal gedruckt .... 1652.

14 Bl. fol. 1. Ach lasst uns Gott. 25. Wer fragt darnach.

Ander Theil | der | Arien | .... Von | Heinrich Alberten. | .... Königsberg .... 1651. 20 Lieder.

Dritter Theil | der | Arien | .... Gedruckt .... 1651. Darin Bitte des Autors an die Buchhändler „den verfluchten Nachdruck" nicht zu führen. 30 Lieder.

Vierter Theil | .... zum drittenmahl auffgelegt. — Königsberg .... 1651. 24 Lieder.

Fünffter Theil | .... zum drittenmal gedruckt zu Königsberg .... 1651. 21 Lieder.

Sechster Theil | .... zum viertenmal gedruckt .... 1652. 24 Lieder.

Siebender Theil | 1654. 25 Lieder.

Achter Theil | 1650. 22 Lieder.

Auf d. l. Seite Register über alle 8 Teile. Kompositionen sind 1—6stimmig. (Sign. Mus. B. 4.) Vgl. Bohn, S. 37—41.

Michael Altenburg.

Musicalischer | Schild und Schirm | der Bürger vnnd Einwohner der | Stadt Gottes | Das ist | Der 55. Psalm des Königlichen Propheten Davids mit 6. Stimmen | Componiret, vnd artig auff den Text gerichtet | Durch | M. Michaëlem Altenburgium | Tröchterb. Pastorem. | (Leiste.) | (8 Verse: Denen ich nicht Componirt bin | Die nach der Larven singn obn hin .... | (Vignette.) | Gedruckt zu Erffurdt bey Philip Witteln. |

Umrahmung. Bl. a2: Dedic.: Dem Fürsten .... Johann Georg .... zu Sachsen. .... „als eines armen nothleidenden Predigers .... Datum Tröchterborn den 3. Nov. 1618. M. Michael Altenburg. Pfarrer zu Tröchterborn".

Cant. I. II. A. T. I. II. B. à 6 Bll. 4⁰. Zusammengebunden. (Sign. Mus. B. 1200.)

Wolfgang Ammon.

1. LIBRI TRES | ODARVM | ECCLESIASTI- | CARVM, DE SACRIS | CANTIONIBVS, IN ECCLE- | ſiis Germanicis, Augustanam Con- | fessionem amplectentibus, ad simi- | les numeros, modos et concen- | tus Musicos, carmine conuersis, | quò etiam exterae Nationes co- | gnoscere, et intelligere possint, | quae sit dictarum Ecclesiarum | psalmodia: ornati ima- | ginibus affabrè | sculptis. | Autore | M. VVOLFGANGO AM- | monio Franco, Ecclesiae ciuium in vr- | be Imperiali DINCKELSPV- | HEL repurgatae mi- | nistro. |

Umrahmung. Stichworte rot. h. d. T.: Holzschnitt Luthers.

Bl. 2a. Illustrissimo .... Domino .... Georgio Friderico Marchioni Brandeburgensi

„et multo ac diuturno labore, in annum nonum et fere toto hoc spacio, quo fui in Diaconatu Dinckelspuhelensi, per succisiuas horas in id incubiu, ut istud poëma conficerem Dinckelspulae feria tertia paschalis, divo Georgio consecrata. Anno M.D.LXXVIII. Wolfgangus Ammonius, verbi dei minister."

2 lat. Epigramme von Leius u. Junius Feuchtwangensis.

Bl. 1. oda I. (alle einstimmig.) Bl. 42. liber II. Bl. 92. liber III.

Hierauf: Odae ex quinque prioribus psalmis Davidicis, Nicolai Selnecceri. (4st.)

Index Odarum (lat. u. deutsches Reg.).

„Lipsiae apud Haeredes Jacobi Berualdi. anno 1579".

Goldgepresster Schweinslederband. „A. H. Z. S. C. 1580" in kl. 8⁰, gleich Duodez. (Sign. Mus. B. 1814.)

2. Neuw Gesangbuch | Teutsch vnd | Lateinisch, darinn die fürnem- | ste Psalmen vnnd Gesänge der Kir- | chen Augſp. Confession, mit einerley Me- | lodeyen vnnd gleichen Reimen in beyden | Sprachen gefaſst, sampt etlichen alten ge- | wöhnlichen geistlichen Liedern in | vier Bücher auſsgetheilet. |

Psalmodia Nova | germanica ET LA- | TINA, QVA PRAECI- PVAE CAN- | tiones Ecclesiarum Aug. confessionis, carmine conversae: et in utraque lingua paribus versibus | rhithmicis, et iisdem utrobique numeris atque | concentibus redditae éque veteribus usitatis hy- | mnis ac cantionibus nonnullae collectae, | continentur: libris quatuor accu- | ratè distincta | Autore. | REVERENDO VIRO M. VVOLF- | gango Ammonio Franco, ect. | SVB FINEM NONNULLAS ALI- | as ejusdem generis odas à M. Joanne Trostio conscriptas adjecimus. 1583.

h. d. T.: D.M.L.[D.M.Luther] Warnung (vor falsch.Liedern).

Ded. (lat.) illustrisimo Principi .... Georgio Friderico Marchioni Brandeburgensi .... anno 1583. Wolfgangus Ammonius verbi dei minister.

Teutsche Vorrede an den Christlichen Leser.

Als .... Egenolffs erben .... sich von newen dieser Psalmodia in beyden Sprachen .... drucken zu lassen unterfangen .... habe ich diese kurze erinnerunge — thun sollen.

.... Wolfgang Ammon, Diener defs Worts Gottes.

S. 12. 2 lat. Gedichte auf die Psalmodia von A. Junius Feuchtwangensis und Conrad Leius Orocrenius.

Bl. 13. Das Erste Buch der Kirchengesäng. (Kleine Holzschnitte. Text und Melodien.) Bl. 70. Das ander Buch. Bl. 143. Das dritte Buch. Bl. 191. Das vierdte Buch.

Bl. 236. Odae ecclesiasticae .... per Joannem Trostium scholae Huxariensis Rectorem.

Bl. 269. Register der teutschen Kirchengesäng und Index odarum.

Letztes Bl.: Francofurti ad Moenum ex officina Haeredum Christiani Egenolphi, impensis Adami Loniceri, Joannis Cnipii Andronici secundi, Doctorum et Pauli Steinmeyeri. M.D.LXXXIII.

kl. 8⁰. (Mus. B. 1816.)

Adrian Banchieri.

ORGANO | SVONARINO | DEL P. D. ADRIANO BANCHIERI | BOLOGNESE | ABBATE BENEMERITO | OLIVETANO | In questa Terza impressione accordato con ogni diligenza | E diviso in Cinque Registri | Libro vtilissimo à quai si voglia Organista per alternare in voce | Chorista alli Canti fermi di tutto l'Anno | Nelle Chiese Secolari, Regolari, Monache, e Confraternita secondo l'uso | di Santa Madre Chiesa. | Et nel fine dopò la Tavola Generale di tutta

l'opera Aggiuntovi il Sesto Registro | CON PRIVILEGIO. | OPERA XXXXIII. | (Vignette.) IN VENETIA, | Appresso Alessandro Vincenti, MDCXXII. |

Bl. A2. Al maturo Giuditio .... del .... padre Prothasio Stagiera Venetiano. —

Bl. A2b. Gedicht del Signor Conte Ridolfo Campeggi all autore.

Bl. A3. Vorrede. (Primo Registro.)

S. 3. beginnt die Musik. S. 29. Secondo Registro. S. 44. Terzo Registro. S. 82. Quarto Registro. S. 105. Quinto Registro.

S. 126. Appendice All'organo suonarino .... (wie oben.)

S. 127. Messa della domenica. S. 141. Tavola al Organo suonarino.

S. 145. Organo suonarino sesto registro aggiunto che sono quattro Sonate per modulare con l'organo et piacendo aggiungere un Instromento Acuto, et anco un grave, et nel fine Tre Motetti di Voce sola.

S. 160. Tavola (über d. 6. Register).

In 4°. (Mus. B. 1768.)

Samuel Besler.

Gaudii Paschalis. 1612. (Vgl. Bohn S. 62, No. 8.)

Erhard Bodenschatz.

1. Florilegium Portense 4—8 voc. Lips. 1618.
2. .... Pars altera. Lips. 1621 (resp. Ten. 1620). 8 und 9 Stb. (8va vox von 1618 defekt, beginnt mit Bog. 3). 4°. (Mus. B. 1266.)
(Vgl. Bohn, S. 365, Eitner S. 237 u. 266.)

Charles-Emmanuel Borjon (Bourgeon).

Bl. 2a. | TRAITE' | DE LA | MVSETTE. |

Bl. 3a. Kupferstich: ein Schäfer bläst auf einer Treppe sitzend die Schalmei „T. Blanchet in. N. Auroux fec." —

Bl. 4a. TRAITE' | DE LA | MVSETTE, | AVEC VNE NOVVELLE | METHODE, | Pour apprendere de soy-meſsme à jouer de cet Instrument | facilement, et en peu de temps. | (Vignette: 3 Engel mit Weintrauben in den Händen. |) A LYON, | Ches IEAN GIRIN, et BARTHELEMY RIVIERE, | ruë Merciere, à la Prudence. | — | M.D.C.LXXII. | AVEC PRIVILEGE DV ROY. |

Bl. a2. Avertissement.

I. Partie. Bl. a 4. Table des Chapitres.

S. 1. Chapitre premier: de l'origine, de l'éthymologie et de l'estime — de la Musette.

S. 38. Chap. XIV. des excellens faiseurs et joueurs de Musette.

II. Partie. S. 1. Abbildung einer Sackpfeife. — S. 3. Avertissement. — S. 5. Livre de Tablature. — S. 17. (Airs, Bergeronnes, Branles etc. Übungsstücke). — S. 18. Airs à chanter sur la musette.

Am Ende: Achevé d'imprimer pour la première fois le premier Juin 1672. —

1 vol. in fol. (Mus. B. 1048.)

Der Verfasser ist nicht genannt, siehe Fétis' Biogr. univers. u. Barbier et Höfer, Biogr. général. Lyon 1672.

Franz Joachim Brechtl.

Newe kurtzweilige teutsche Liedlein zu 3 St. III. Vox. Nürnberg. K. Gerlachin. 1589. qu. 4⁰. (Mus. B. 1538.)

Vgl. Quantz, Katalog Göttingen, Nr. 63.

Seth Calvisius.

HARMONIA | Cantionum Ecclesiasticarum. | Kirchengesenge, | vnnd Geistliche Lieder D. | Lutheri vnd anderer from- | men Christen. | Welche inn Christlichen Gemeinen | dieser Landen auch sonsten zu singen gebreuchlich, sampt etlichen | Hymnis, ect. | Mit Vier Stimmen contrapunctsweise | richtig gesetzt und in gute Ordnung zusam- | men gebracht, Durch | SETHVM CALVISIVM | Cantorem zu S. Thomas in Leipzig. | (Vignette.) Cum gratia et priuilegio. 1597. | In vorlegung Jacobi Apels Buchh. |

1 vol. 8⁰. Auf dem äufsern Deckel: „A(ugust) H(erzog) Z(u) S(achsen) 1596." Ded.: .... Den .... Herrn Bürgemeistern und Raht zu Leipzig .... Datum. Leipzig. 10 Novembris anno 1596. Sethus Calvisius. — Bl. A—Qq5. Register über 124 Lieder. (Mus. B. 1820.)

Johann Crüger.

1. Praxis pietatis 1690. Berlin. Edit. 24. Vorhanden Alt und Ten. (Mus. B. 1288.)

Die 1. Ausg. erschien nach Langbecker 1658. Siehe C. F. Becker, Choralsamlg. Lpz. 1845 p. 101.

2. Psalmodia sacra. Berlin, Runge. 1658. 8⁰. Nur Altus vorhanden. (Mus. B. 1822.) Vergl. Bohn S. 108.

Christoph Demantius.

1. TYMPANVM MILITARE, | Allerley Streit vnnd Triumph Lieder, | Alſs | Heldenmut: Martialisches | wesen, Heerdrummel, Feldgeschrey, Schlach- | ten, Venus Krieg, Friedseeligkeit, vnd | Liebesverbündtniſs. | Allen Mannlichen und Tapffern Kriegeshelden | so mit Ritterlichem Gemüthe pro aris et focis gestritten, vnd | so es die not, vnd wolfahrt deſs Vatterlandes erfordert, | noch zu Streitten geneiget. | Zu sonderbahrer Ehre, Lob, Ruhm vnd freudi- | gem gedächtniſs, jestzund auffs neue, mit besonderm fleiſs in 5. 6. | 8. vnd 10. Stimmen gar artlich gebracht, vnd so wol mit Menschlicher | Stimme, alſs mit allerhandt Instrumenten zu | Musiciren ganz freudig vnd | anmutig. | Verbessert, augiret, vnd anderweit publiciret | Durch | CHRISTOPHORVM DEMANTIVM, | Musicum Freiberg: Hermund. | CANTVS. | Gedruckt zu Nürmberg, bey Balthasar Scherff | In verlegung David Kauffmanns. | MDCXV.

   5 Stb. in quart. C. A. B. V. VI., Tenor fehlt. Register. 1. 2. Heldenmuth; 3. 4. 5. Mart. Wesen; 6. 7. Ungerische HeerDrummel; 8. 9. Feldtgeschrey; 10. 11. Siebenburg. Heerpaucken; 12. 13. Victorienlied; 14. 15. Praelium Vngaricum; 16.—21. Verschiedenartiges.

   (Mus. B. 1500.)

2. Threnodiae d. i. Begräbnisgesänge von 4—6 Stimmen. Freybergk 1620. Hoffmann. 1 vol. in 8⁰.

   (Mus. B. 1824.) Vgl. Pfudel, Kat. Liegnitz.

Georg Dieterich.

Christliche gesen- | ge, Lateinisch vnd Deutsch, | zum Begrebnuſs der Verstorbenen | Christen, vnd auch andere Christliche Gesenge, | vom tode vnd sterben des Herrn Christi, vnd sonst | allerley not der Christen zusingen und beten, | in eine gewisse ordnung der Kirchen vnd | Schulen zu Meissen, zusam- | men verzeichnet, | Durch | Georgium Dieterich, Misnen- | sem, vnd der Schulen daselbst | Cantorem. | Cum Privilegio Imperiali. | Gedruckt zu Nürnberg, durch | Dieterich Gerlach. | M.D.LXXIII. |

   R. d. T.: 4 Dist. von Georg Fabricius Chemnicensis. Ebenso noch 6 Senare.

Bl. aII. Den Erbern Wolweisen Herren Bürgermeistern .... der Stadt Meissen .... Georg Dietrich der Stadschulen zu Meissen Cantor. etc.

Bl. a3b. Holzschnitt. (Christus als Töter des Todes.)

Bl. a4. 6 Dist. von Jacob Prescher zu Ps. 131.

Bl. a4b. 1. Lied: Ante funerum aedes responsorium. (Text und Melodien.)

7. Mit Fried u. Freud.
8. Aus tiefer not.
9. Erbarm dich mein o Herre Gott.
10. Gott der Vater.
11. Wir glauben.
12. In coemiterio.
23. In passione Domini. Deutsch.

In kl. 8°. Bog. A—G. (Mus. B. 1790.)

Johann Georg Ebeling.

PAVLI GERHARDI | Geistliche Andachten | Bestehend in hundert und zwantzig | Liedern | auff | Hoher und vornehmer Herren Anforderung in ein | Buch gebracht | Der göttlichen Majestät zuföderst | zu Ehren, denn auch der werthen und bedrängten Christen- | heit zu Trost, und einer jedweden gläubigen Seelen | zu Vermehrung ihres Christenthums | Also | Dutzendweise mit neuen sechsstimmigen Me- | lodeyen gezieret. | Hervor gegeben und verlegt | Von | JOHAN GEORG EBELING | der Berlinischen Haupt-Kirchen | Music-Director. | (Vignette.) BERLIN | Gedruckt bey Christoff Rungen | ANNO MDCLXVII. |

1 vol. in fol. R. d. T.: Ded.: denen Praelaten .... der Chur und Marck Brandenburg.

Vorr.: Joh. Georg Ebeling, Berlin am 16. Febr. 1666.

Folgt eine Ode: „geschrieben im Namen des Collegii am Gymnasio zu Berlin."

Melodien. In 10 Teile geteilt à 12 Lieder.

Vor dem 2. und 3. Dutzet ein anderer Titel: .... Mit 4 Stimmen und 2 Violinen nebest dem General Bass: zu singen und zu spielen .... Gedruckt zu Frankfurt an der Oder durch Erasmus Rösnern im MDCLXVIsten Jahre verlegts J. G. E. bey welchen sie auch zu finden.

Jedes Dutzet hat Titel und eine Vorrede.

(Mus. B. 288.)

Christian Egenolph.

GENESIS | sive | PATRIARCHAE. | Das ist, | Die Historien des | ersten Buchs Mosis, | Nach dem Namen der ersten | sieben Ertzväter inn sieben Lieder, sehr | Geistreich, Artig vnd Rund gefasset | Durch den Ehrwürdigen vnd Hoch- | gelahrten Herren | CHRISTIAN EGE- | NOLFN, Weiland, Gräfflichenn | Wertheimischen Kirchendiener, etc. | Mit Churfürstl. Sächs. Freyheit | Wittemberg, | Gedruckt bey Martin Henckel, In ver- | legung Paull Helwigs Buchführers, | ANNO M.DC.VIII. |

1 vol. in 8⁰. Ded.: Der .... Elisabethen, des .... Friederich Taubmans Professorn .... Hausfrawen verehret .... dieses .... Conrad Bachman in der Universität Giesen Professor. Deutsches Gedicht von Christian Egenolff. S. 3. Adam der erste Patriarch. (1st. Melodie.) S. 166 bis. Joseph der 7. Patr. S. 231/32. Anweisung u. Errata. S. 232. *Wittemberg* Gedruckt bey *Martin Henckel,* In verlegung *Paul Helwigs* Buchführers. Anno 1608. [Die SS. 175 sind falsch paginiert als 159 ff.]

(Mus. B. 1840.) Vgl. Gesius.

Laurentius Erhard.

Harmonisches | Chor- vnd Figural | Gesang-Buch, | Augspurgischer Confession: | Worinnen die Psalmen und geist- | liche Lieder, namenlich Herrn D. Martin | Luthers, vnd anderer Gottseligen Lehrer begriffen: | Mehren Theils mit Vnderlegung deſs Latinischen (!) Texts vnd | beneben demjenigen Choral, so in Chur- vnd Fürstenthumben Sachsen | wie auch an andern Evangelischen Orten im H. Röm. Reich zu sin- | gen gebräuchlich mit 2. 3. 4. 5. vnd 6. Stimmen in simplici et fracto | Contrâpuncto, nach den gewöhnlichen Tonis Musicis gerichtet. Bene- | ben einem nützlichen Vnterricht nothwendiger Musicalischer Sachen, | welcher auch die Tonos eines jeglichen Gesangs auff | eine neue Manier gar deutlich weiset. | GOTT | Dem Schöpffer aller Creaturen zu Ehren: | wie auch | Seiner Christlichen Kirch- vnd Schulen, zu Nutzen: | Itzo zum Ersten mahl | für studierende Jugend, vnd alle Liebhaber der löblichen | Music auſs bewehrten Authoribus colligirt vnd zu- | sammen getragen | von | M. Laurentio Erhardi, Hagenoâ-Alsato, Collega | et Cantore in Gymnasio ad Moenum Francfurtano. | Mit Chur-fürstl. Sächsischer Freyheit auf zehen Jahr: | Verlegts der Author, neben einem absonderlichen | Compendio Musices; vnd

truckts beydes | Matthäus Kempffer, zu Franckfurt am Mayn, | im Jahr Christi M.D.C.L.IX. |

1 vol. Schweinslederbd. 8⁰. 811 Seit.

R. d. T.: Inhalt. Festlieder; Catechismus-Gesänge; Psalmen; Geistliche Lieder, | Morgen u. Abendgesänge | Tischgesäng, Reifs- u. Schulgesäng, Klag- u. Trostgesäng. | (ein- u. mehrst.) Nach Seite 811:

„Ein nützlicher Vnterricht Musicalischer Sachen. | unterz. M. Laurentius Erhardi .... aetatis 61, officii scholastici 41. Francofurti ad Moenum 1659.

Folgen drey nützliche Register; vorletzte Seite: „Günstiger Leser". (Mus. B. 1828.)

Nicolaus Faber.

Melodiae Prudentianae et in Virgilium magna ex parte nuper natae, et per Nicolaum Fabrum typogr. expressae. Lips. 1533. 8⁰. 2 Exempl. Vgl. Königsb. Katal. Nr. 110. (Mus. B. 1812.)

Carlo Farina.

Ander Theil | Newer | PADVANEN, GAGLIARDEN, COVRANTEN, | Frantzösischen Arien, benebenst ei- | nem kurtzweiligen Quodlibet, von allerhand seltzamen | Inventionen, dergleichen vorhin im Druck nie gesehen worden, | Sampt etlichen Teutschen Täntzen alles auff | Violen anmutig zu gebrauchen. | Mit Vier Stimmen. | Bestellet durch | CARLO FARINA von Mantua, | Churf. Durchl. zu Sachssen bestalten Violisten. | CANTVS. | (Vignette: 3 spielende Musiker.) | Drefsden | Gedruckt in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen | In Vorlegung des Authoris. | ANNO M.DC.XXVII. |

Umrahmung. 1 Stb. Nur Canto. folio. Stichworte rot.

R. d. T.: Ded.: Der .... Fürstin .... Magdalene Sibyllen ...

Dat. Drefsden 1. Jan. 1627. Carlo Farina Mantouano.

1. Pavana di Farina (4); Gagliarden (8); Corenten (12); Aria francesa (2); Capriccio Stravagante (1); balletto allemanno (3).

Am Ende: Alcuni avertimenti nel soprano intorno al capriccio stravagante.

Letzte Seite: Etliche nothwendige Erinnerungen wegen der Quotlibets von allerhand inventionen. („Das Hundebellen und mit einem Finger von der Noten gar geschwinde auff einer seiten auffwärts gezogen".) Tavola. (Mus. B. 1154.)

Martin Heinrich Fuhrmann.

Musicalischer-Trichter | Dadurch | Ein geschickter Informator seinen Informandis | Die Edle | Singe-Kunst | Nach heutiger Manier bald und leicht | Einbringen kan | Darinn Vitiosa Ausgemustert: Obscura Erläutert: Deficienta (!) aber Erstattet, | Mit einer Vorrede | Von | Der heutigen Music Vollkommenheit, Krafft, Nutz und Nothwendigkeit, | Herausgegeben durch ein Mitglied | Der Singenden und Klingenden Gesellschaft. | (Strich) | Aut limos averte oculos et comprime linguam: | Si potes, aut melius, Zoile, profer opus | In Verlegung des Autoris. | FRANCKFURT, an der Spree. Gedruckt 1706. |

1 vol. kl. qu. 4°; Ded. an den Leser von: **Meines Hertzens** Freude, Geschrieben 1706 in dem Monat, darin ein jeder Tag bei einem Musico zwar seine Plage, aber dabei auch wieder seine eigene Freude hat.“ Darin: „Zu meiner Zeit in N. (in welcher Stadt der grofse Christoffel auff'm Markt unter freien Himmel steht.“) „Im übrigen bitte den geehrtesten Leser, er wolle mir nicht verargen, dass ich mich nicht zum Vater dieses Kindes öffentlich bekennet.“ „Denn wie man .... nicht fraget: welcher Fuhrmann hat den Wein zur Stelle gebracht ....“

S. 33. I. Cap. Von der Musik. S. 88. X. Cap. von allerhand musikal. Instrumenten. S. 86. Nachwort: Nachtrag zu Cap. VIII, Treffen der Intervalle. S. 96. Wenn ein Fuhrmann seine Reise vollbracht, ... er hält still. (Mus. B. 1618.)

Gesangbücher.

1. Form und Ordnung geystl. Gesenge und Psalm. 1526. 8°. Nürnberg. (Mus. B. 1912.)

   Die Ausg. von 1529 beschrieben bei Wackernagel I, 389.
2. Geystliche Lieder mit einer neuen Vorrede von Luther. Lpzg. Valentin Bapst's Erben. s. a. (1561). 8°. (Mus. B. 1918.)
3. Geystliche | Lieder. | D. Martini Lutheri. | (Vignette) | Leipzig. |

   1 Bd. kl. 8°. Gepresster Schweinslederdeckel. Umrahmung. Unten ein „A“. „Vorrede D. M. L.“ Register. — Warnung: Weil falscher Meister jetzt lieder tichten. Enthält Melodieen mit Text. Vgl. Nr. 4. (Mus. B. 1870.)
4. Psalmen | vnd geistliche Lie- | der, welche von frommen | Christen gemacht, und zu- | samen gelesen | sind. | Auff's new ubersehen, |

gebessert und ge- | mehret. Am Ende: Leipzig | Bey M. Ernesto | Vögelein. | M.D.L.xix. |

kl. 8°. Ist ein Stück von Nr. 3. (Mus. B. 1870.)

5. Geistliche Lieder Luthers. Frankfurt a/O. 1571. 8°. (2 Exempl. Mus. B. 1922; 1924.)
6. Newe deutsche und Lateinische geistliche Lieder und Psalmen. Hamburg 1592. bei Jac. Wolffs Erben. 8°. (Mus. B. 1932. Vgl. Wackernagel I, 572.)
7. Etliche Psalmen | Vnnd Geistliche | Lieder, so von D. Martin Luthern | vnd andern Christlichen Männern | gestellet, vnd aus dem gemeinen Psalm- | büchlein, als die gebräuchlichsten vnd be- | sten aufsgezogen sind: | In jhrer gewöhnlichen Melodey | zu singen gerichtet. | 16 (Vignette) 20. | Gedruckt | Bey Friederich Hartmann, Buch- | händler vnd Drucker in der Churfürst- | lichen Stadt Franckfurt an der | Oder. |

   1 vol. in 8°. Ded. fehlen. Psalm I. S. 172. Register. (Mus. B. 1868.)
8. Geistliches und lehrreiches Kirchen- und Hausbuch. Dresden. 1694. 8°. (Mus. B. 1372.)

   NB. Angebunden sind: Hundert geistliche Arien. D. und B.
9. Dresdener Gesangbuch.
   a) von 1593. (ohne den andern Theil den Michael Rogier besorgte. Exemplare allein in Breslau und Wittenberg.) (Mus. B. 1365.) Vgl. Wackernagel I, 577.
   b) von 1656. 4°. (Mus. B. 1366.) Vgl. Bohn, S. 213.
   c) von 1676 (unter Disc. u. B.) (Mus. B. 1368 und 1370.)
10. Ein Gesangbuch der Brüder in Bohemen und Merherrn.
   a) Nürnberg. 1564. 8°. (Mus. B. 1920.)
   b) Nürnberg. 1575. 8°. (Mus. B. 1926 u. 1928; 2 Exempl.)
   c) Nürnberg. 1583. 8°. (Mus. B. 1930.)
   d) Nürnberg. 1611. 8°. (Mus. B. 1936.)
11. Gesangbüchlein darinnen der gantze Psalter Davids. Augsp., Th. Ulhart. s. a. (1575.) 8°. (Mus. B. 1934.)

Bartholomaeus Gesius.

Christliche Haufs vnd Tisch | MUSICA, | Darin sehr schöne | Gesänge des H. Paschafij | Reinicken, durch den Catechismum | D. Mart. Lutheri, auff alle Tag, Morgens | vnd Abends: Auch vor vnd nach dem Essen, zum | Benedicite vnd Gratias, durch die gantze Woche | zu singen, gantz tröstlichen vnd | nützlichen | Mit vier Stimmen

zum theil nach | bekandter Choral Melodien, zum theil auff | ein ander art richtig vnd lieblich gesetzet | Durch | Bartholomaeum| Gesium, Musicum | vnd Cantorem zu Franckfurt an der Oder. Mit einer Vorrede der Theologischen | Facultet zu | Wittenberg, | Vnd daselbst mit Churf. Sächs. Freiheit | Gedruckt durch Lorentz Seuberlich In ver- | legung Paul Helwigen Buchführers. | Anno M.DC.V. |

1 vol. in 8⁰. Bl. II. Ded. Dem wohlgebornen Hrn. Christofen Rädern — auf friedland. „Es seyn mir vnlangst geistliche deutsche Lieder in 4 Stimmen zu bringen zugeschickt worden.'. 1. Nov. 1604.

„4b: Vorrede und Unterricht von diesen Gesängen."

6. Luthers Vorrede: des geistliche Lieder zu singen.

7. Vorrede an alle Christlichen Eltern. 1603. Decanus .... der Wittenberg. facultet.

S. 1. Morgensegen. (4stimm. Melodien.)

— S. 336., 337. Errata. (Mus. B. 1840.)

Anton Gosswin.

Newe teutsche Lieder mit 3 Stimmen. Altus. Nürnberg. 1581, qu. 4⁰. (Mus. B. 1538.) Vgl. Monatsh. f. M. 11, 13.

Guillaume Gueroult.

PREMIER LIVRE | DE CHANSONS | SPIRITVELLES | Composées par Guillaume Gueroult, | et mises en Musique à quatre parties, | par **Didier Lupi** second, et autres. | Nouuellement reueués, et augmentées outre | les precedentes impressions. | (Vignette: ein Greiff.) | A PARIS, | De l'imprimerie de Nicolas du Chemin, à l'enseigne du | Gryffon d'argent, rue S. Jean de Latran. | 1568. |

1 vol. 63 Bll. kl. 8⁰. Lederbd., R. d. T.: Gedicht: aux amateurs de musique, didier Lupi second salut; Bl. aII: A monseigneur le comte de Gruyere, chevalier de l'ordre du Roy, Guillaume Gueroult, salect., Bl. a2b: Die Lieder. 4st. (Mus. B. 1792.) Am Ende: Table:

Asseurès vous	Douce memoire heureuse
A toy Seigneur	Hélas mon dieu. Maillard.
Au roy des roys	L'altitonnant du quel
Chartés à dieu	Las i'ay peché devaut sa façe
Comment par adversité	Or sus mon ame eu ce bas
C'est à toi seul	O l'homme heureux

C'est moy sans plus
Contentement de chose corpo
Dames qui au plaisant sou.
O seigneur nous qui sommes
O l'argoureux esprits
O seigneur dieu puisque
Puis qu'en soi gist perfection
Qu' Israel die et conferse
Sus, sus, qu'on se dispose
Susanne un jour
Verbe eternel

Andreas Hammerschmid.

I. a) Music. Andachten ander Theil d. i. geistl. Madrig. 4—6st. 8 Stb. Freybergk 1641. 4°.
b) dass. 3. Thl. 8 Stb. ibid. 1642.
c) dass. 1. Thl. (fehlt d. 1. u. 4. St.) ibid. 1639.
dass. 1. Thl. 1. Ausg. Freyberg 1638. (fehlt 1. u. 4. St. und der Generalbass.) 4°.

II. Dialogi oder Gespräch zwischen Gott .... 2—4 St. u. B. c.
1. Thl. Dresden. 1645. (fehlt die 1. Stimme.) 4°.
2. Thl. Worin Opitzens Lied .... etc. Dresden. 1645. (fehlt die 1. St.) 4°.

III. Chormusik mit V und VI St. auf Madrigal.-Manier. 5 Thle. Freyberg. 1652. (fehlt. 1. 4. 6. St.) 8°. (Mus. B. 1216.)
Vgl. Bohn, sub Hammerschmid.

Seb. Heyden.

a) Musicae id est artis .... Nürnberg. Petreius. 1537. 4°.
b) dass. 1540. (Mus. B. 1621 u. 1622.) Vgl. Eitner 1537c.

Johann Hildebrandt.

Geistlicher | Zeit-Vertreiber | So da bestehet in funfftzig Psal- | men und dergleichen Geistlichen Liedern | zum theil hiebevor und bifsher nach verliehener Gnade Gottes nebenst denen Melodeyen selbst Poetisch | gesetzt; theils mit Herrn Opitzens Poetischen Psalmen | und andern schönen Geistreichen Liedern vermehret | und auf gutachten Christlichen Hertzen in Vorlegung | des Churf. Sächs. Wohlverordneten Ambt- | Schössers allhier | (Tit.) | Herrn Christian Zschauens ect. | Mit vier Stimmen in den Druck | befödert von | Johann Hildebrandt, Organisten in | Eylenburg, Im Jahre da man schrieb: Ie! MeIn Herr ChrIst | Der LIebste BIst! | Im Himmel und auff Erden. | Psalm 139. v. 23. Erforsche mich .... Wege. | Leipzig | Gedruckt bey QVIRINO Bauchen. 1656. | *)

*) Das Chronosticum = 1655.

1 Bl. Zuschrifft: Hrn. Heinrich von Taube .... Christian Reichbrodt. — Christian Zschauen .... Rath bemelter Stadt Hrn. Johann Wüstlingen.

1b: Vorrede: Ob wohl das Lieder tichten .... J. H. O. Gedicht von David Peck. Bl. A4 von Malachias Siebenhaar, Jos. Lüchtemacher.

Bl. A3b beginnen die Lieder für Sing-, Grund- u. Geigenst. Meist Compositionen von Joh. Hildeb. doch auch von H. Schütz, 25. die gantze Passion verfasset auff folgende Melodei von M. Paul Stockmann, 27. Reich, Cantor, 33. Paul Kessler, 34. Incerti, 48. Tescher, 50. Incerti.

Bl. M3b Register.

8⁰. Lederbd. Schliefsen im Vorderdeckel eine Ded. „Ihrer Churf. Durchl.“ 4 deutsche Verse. (Mus. B. 1844.)

Jacob Hintze.

PRAXIS PIETATIS MELICA: | Das ist | Vbung der Gottse- | ligkeit in Christlichen und trost- | reichen Gesängen | Herrn. D. Martini Lutheri firnemlich | wie auch anderer seiner getreuen Nachfolger und | reiner Evangelischer Lehre bekenner: | Ordentlich zusammengebracht und nunmehr mit Johann | Heermanns Evangelien bis in 1220. Gesän- | gen vermehret | Auch zu beförderung defs sowol Kirchen als Privat-Got- | tesdienstes mit beygesetzten bifshero gebräuchlichen und vielen | schönen neuen Melodien nebst dem dazugehörigen | fundament angeordnet | Von | *Johann Brügem,* Gub: Lusato, Directore | Musices in Berlin ad Div. Nicol: | Itzo mit vielen neuen Stimmen vermehret und verbessert | Von | Jacob Hintzen, Bernoâ-Marchico, Musico | Instrumentali in Berlin | ALTVS & TENOR. | Mit Churfürstl. Brandenb. freyheit in keiner Edition nachzudrucken | noch in Dero Lande einzuführen. | EDITIO XXIV. | Zu Berlin Gedruckt und verlegt von David Salfelds Sel. Witwe. 1690. |

1 vol. in 4⁰. 2 vorhergehende Titelkupfer, letzterer mit verkürztem Wortlaut.

Bl. X2. Zueigungsschrifft: Der .... Braut und Kirchen .... Christi. Bl. A: Der erste Theil. 1594 SS.; S. 1564: Anhang. Hierauf: 2 Register. (Mus. B. 1288.)

Bernhard Jobin.

Das Erste Buch. | New erlefsner | fleissiger ettlicher viel | Schöner Lautenstück, von artlichen | fantaseyen lieblichen Teutschen, fran-

tzösischen | vnnd Italiänischen Liedern, künstlichen Lateini- | schen Muteten, mit vier vnd fünff stimmen, Auch | lustigen allerhand Passomezen: in die Teutsche Tabulatur zu nutz vnd gefallen allen diser Kunst | lehrbegierigen, fürnämlich denjenigen, so der fremb- | den Welschen Tabulatur etwas vnerfahr- | ner, auff das verständtlichest vnd rich- | tigest zusamen getragen, geor- | dnet vnd auch selber | getruckt. | Durch Bernhard Jobin. | Bürger zu Strafsburg. | M.D.LXXII. |

1 vol. in fol. Titel reich verziert.

Bl. 2a. „Dem Ehrenhafften Wolgeachten vmd Kunstreichen Hrn. Thobie Stimmer von Schaffhausen, meinem lieben Geuattern u. besonders günstigen freundt. | „So befind ich mich nicht wenig befůgt und verursacht, euwer sonderbaren freundtschafft halben, die ich nun ein merckliche zeit her, allweil wir in als brüderlicher lieb einander erkandt gewefst, genugsam gespüret umd erfahren, euch, dafs ihr meines dankbaren, dienstwilligen, getreuwen hertzens und billicher ehrerbiettung, so ich aller Kunst des Maalens vnd fürnemlich euch, von wegen euwern im selben besondern gaben erzeige, weittere vrkundt und zeugnüfs gehaben möchten, dises Lautenbuch neben andern wolgefälligen diensten anzutragen u. zu offerieren".

.... Geben Strafsburg den 17. Martii. Anno 72. Bernhard Jobin, Bürger zu Strafsburg."

2b. Ein artliches lob der Lauten. (— Bl. 6a) vom J. F. G. Mentzer. Dahinter „Ein kurtze Verwarnung vom Verstand diser Tabulatur." „Will derhalben nichts anders den Lautenschläger. — nun zu eingang verwarnet haben, dann besondere genawe achtung in diser Tabulatur auff die schläg und Mensur, die also mit strichen verzeichnet und angedeitet, zugeben, dieweil es im zu sonderer fürdernufs im schlagen mag gedewen." Vgl. Wackernagel, Kirchenlied 4, 1127.

Bl. 6b. Register aller Stück so in dem Ersten Buch begriffen werden.

Fantaseyen (4).

Italiänische Lieder: 1. Si purti guardo. Ferrabosco.
2. O sio potessi donna. Arcadelt.
3. Quand io penso. Arcadelt.
4. Signor mio Caro. Orland.
5. Vita de la mia vita. Verdelot.
6. Io mi son giovinetta. Ferrabosco.

7. Del freddo Rheno. Orland.
8. Chil ore ill sole. Orland.

Frantzösische Lieder: 1. Susanne ung Jour. Orland.
2. Je prens en gre. Crecquillon.
3. Pour paruenir. Crecquillon.
4. Puis ne me peult venir. Crecquillon.
5. Le departir. Orland.
6. Joyssance vous donerez. Adrian Villart.
7. Ung doulx nenny. Orland.
8. Vray dieu disoyt. Orland.
9. Helas quel Jour. Orland.
10. Le Rosignol. Orland.
11. De plusieurs Choses. Orland.

Teutsche Lieder: 1. Bewar mich Herr. Steffan Zirler.
2. Ich weiss mir ein vest. Scandell.
3. Der wein der schmackt. Orland.
4. Ist keiner hie, der spricht. Orland.
5. Im Meyen. Orland.

Muteten: 1. Legem pone. Orland., Da mihi. pars 2.
2. Sicut mater consolatur. Orland.
3. Confundantur. Orland. Fiat cor meum. pars 2.
4. Confitemini Domino. Orland. Narrate. pars 2. Orl.
5. Veni in hortum. Orland.
6. Nuncium vobis fero. Orl., Thus do myrrham. pars 2.

Passemezzo: 1 antico, Saltarello, Milanese, Saltarello, Zorzy, Saltarello.

Darunter: .... Hiemit hastu mein Musickfreund |
Die stück | so dir ganz nutzlich seind. |
Vnd wa ich merck daſs vnser fleiſs
Dir last gefallen auff die weiſs |
Will ich auff's nächst mich bald bemühen |
Das ander theil auch zu volziehen |
Darzu Gott will genad verliehen.

Das Ander Buch. | Newerleſsner | Kunstlicher Lauten- | stück, von allerhand Musicartlichen | Passomezo, Gailliarden, Branlen, vnd ange- | nemen Teutschen Däntzen, zu dienst vnnd ge- | fallen den diser Kunst übenden, inn die | Teutsche gebräuchliche Tabulatur | gericht vnd zusammen ge- | truckt durch | Bernhard Jobin, Burger | zu Straſsburg. | M.D.LXXIII. |

Umrahmung des Titels wie beim 1. Teil.

2a Bl. Dedication: Dem Ehrenhafften Wolachtbarn und Fürnemmen Herrn Samson Liechtensteigern, meinem viel günstigen Herrn und geliebten Gevattern.

.... Erstlich, die weil ich E. A. nun lange zeit hero einen rechten Musicfreund erkandt und erfahren habe; vnd ich aber diese und dergleichen Musica monumenta, den solcher Kunst liebhabern .... zu dediciern vorhabens gewesen unnd bin. Demnach auch von wegen unserer langgepflegter Freundschaft .... Strafsburg den 1. Martii anno 1573 Bernhard Jobin, Burger daselbst.

Folgen die 36 Tänze. Nr. 20. Branles de N. Raus.

(Mus. B. 1026.)

Gregor Lange.

GREGORII LANGII | HAVELBERGENSIS. | Newer Deudscher Lieder, | mit dreyen Stimmen, welche nicht allein lieblich | zu singen, sondern auch auff allerley Instrumenten | zu gebrauchen. | Der Erste [und: Der Ander] Theil. | Jetzo auffs new Componirt, Corrigiret, vnd | inn den Druck gegeben. | [BASSVS]. | CVM PRIVILEGIO CAESAREO. | Gedruckt zu Brefslaw, durch Johann. Scharffenberg. | In Verlegung Andreæ Wolcken. | M.D.LXXXVIII. | und MDLXXXVI.

1 Stb. kl. qu. 4°. Theil 1. A. d. R. d. T.: Epigramm von Streuberus Soranus. Auf S. 3e: Vorrede. Dat. Breslaw 1584. Index fehlt. 20 Lieder: 1. Wann ich nur hab dich Herr allein. Nr. 20. Ach möcht es doch gesein. Th. 2. Vorrede, dat. Breslaw, 16 Sept. Anno 1586. Index fehlt. 20 Lieder. 1. Ich weifs ein hübsch Jungfräwelein. 20. Das du im Hertzen dein.

Der 1. Theil erschien nach der Vorrede zuerst 1584. Dies ist die 2. Auflage. Die 3. siehe bei Pfudel Liegn. Kat. S. 63 (v. Jahn 1598). Eine Neubearbeitung fertigte 1614/15 Christoph Demantius auf beide Teile der Langeschen Lieder. Davon ist aber nur der 2. Teil bisher aufzutreiben gewesen. Dieser erste Teil Lange's dient also zum einzigen Anhalt, wie hier Chr. Demant gearbeitet haben könnte.

(Mus. B. 1538, 4. 5.) Vgl. Göttinger Kat. S. 28. (Ausg. v. 1584.)

Johann Lauterbach.

Cithara Christiana | PSALMODIARVM | SACRARVM LIBRI | SEPTEM: | AUTHORE | Johanne Lauterbachio | Poëta coronato.

Christliche Harpffen | Geistlicher Psalmen vnd | Lobgeseng sieben Bücher, | zusammen geordnet | Durch | Johan Lauterbach | gekrönten Poeten. | LIPSIAE, | Anno M.D.LXXXV. | CVM PRIVILEGIO. |

1 vol. in 8⁰. Bl. 2. Dedic.: Amplissimis .... viris .... urbis Austriae superioris Styrae .... (Distichon.) Hailpronnae urbe imperiali ad Nicrum die soteriorum. An. 1585.

Bl. 3b. Nicolaus Selneccer an Lauterbach. Lipsia. 2. Anz. 1585 (ab eo, quo clariss. Virum .... Lauterbachium nosse coepi, elapsi sunt anni 33, cum versus ille eruditos pro amicitia ...., quae utrique nostrum Noribergae intercedebat cum Paulo Fabricio, in prosodiae meae libellum scriberet").

Bl. 4a. griech. Ged. von Matth. Dress. 4b. Encomia citharae Pauli Melissi Franci ad Lauterbachium. Folgen weitere lat. Gedichte von 9 Verff. — Dann: Lectori (lat. Ged. des Verf.). — Index. (lat. deutsch.): Die Psalmen, II. Die Festtage, III. Der Catechismus, IV. Von Emptern, V. Gottseligkeit, VI. Selige Sterbenskunst, VII. Geistl. Hymni.

Darauf neuer Titel: Citharae | christianae | liber primus | Psalmorum: | authore | Johanne Lauter | bachio, poet. coronato. | Der Christlichen Harpffen | Erstes buch. | Die Psalmen: | geordnet durch | Johann Lauterbach. |

Folgen wieder 4 lat. Ged. Index Psalmorum. S. 12. Liber primus. (Einstimmige Melodien.) Psalm XII, bis lib. septimus.

S. 771. index psalmorum (lat.) und Register (deutsch).

Am Ende: „Gedruckt zu Leipzig bey Hans Steinman. M.D.Lxxxv." | (Mus. B. 1862.)

Leonhart Lechner.

Der erst vnd ander Theil der teutschen Villanellen mit 3 Stimmen. ... jetzt ... zusammen gedruckt. Basis. Nürmberg. Kath. Gerl. 1586. qu. 4⁰. (Mus. B. 1538.) Vgl. M. f. M. 10, 167.

Ambrosius Lobwasser.

Psalmen | Dauids, in Teutsche rei- | men verständlich vnnd deutlich | gebracht, nach frantzösischer Melodey | vnd Reimen art, mit vorgehender Anzeig | eines jeden Psalmen Innhalts, vnd | darauff folgenden andächtigen Gebeten. | Durch | Den Ehrevesten Hochgelehrten Herren Ambrosium Lobwasser, der Rech- | ten Doctorn vnd fürstlicher Durch- | leuchtigkeit in Preussen | Rathe. | Auch

seynd etliche Psalmen vnnd ande- | re Geistliche Lieder, so von Christlichen Gottseligen | Leuten gestellt, vnd in der christlichen Kirchen vnd Ge- | mein, bifs anhero zu singen gebräuchlich | zu endt angehenckt. | Gedruckt zu Newstadt an der Hardt, | durch Matthaeum Harnisch. | M.D.LXXXVI. |

1 vol. in kl. 8⁰.

R. d. T.: Wappen. Ded.: Den Grafen Johann von Nassau. „zum 3. Mal auffzulegen".

„Datum Newstatt an der Hardt d. 13. Märtii. Anno 1383 (!) Matthaeus Harnisch".

Folgt die Vorrede Lobwassers an Albrecht Friedrich von Brandenburg.

Nur Melodieen. Bl. 289: der 150. Ps., „folgen die 10 gebot Gottes." Bl. 291. „Volgen etliche Psalmen." Schluss Bl. 376, dann Register. (Mus. B. 1866.)

Andere Ausgabe: In Verlegung Martini Guthen Buchhändlern | in Berlin. | ANNO. M.DC.XXIII. 571 Seiten in 8⁰. Nur Melodieen. (Mus. B. 1868.)

Lucas Lossius.

Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta .... Witebergae excudebat Antonius Schön, 1579.

1 vol. in 4⁰. 398 Bll. u. Index. (Mus. B. 1320.) Eine Ausgabe mit gleichem Titel u. Inhalt von 1569, siehe Kat. Liegnitz 113.

Jean Baptiste Lully.

1. Persée tragedie Mise en musique par Monsieur de Lully, escuyer, conseiller, secretaire du Roy, Maison, Couronne de France et de ses Finances et surintendant de la Musique de sa Maiesté (Vignette) A Paris. M.DC.LXXXII.

   1 Bd. fol. Ded.: Jean-Bapt. de Lulley. 328 SS. Part. (Mus. B. 498.)

2. Armide tragedie mise en Musique Par monsieur de Lully .... (w. o.) (Vignette.) A Paris. M.DC.LXXXVI.

   1 Bd. fol. Ded.: Lully. Part. 271 SS. (Mus. B. 490.)

3. ACHILLE | ET POLIXENE, | TRAGEDIE | MISE EN MUSIQUE | Le premier Acte, | Par Feu MONSIEUR De LULLY, | Le Prologue, et les quatre autres Actes, | Par MONSIEUR COLLASSE, | Maître de la Chapelle du Roi. | Sur la Copie de Paris. | — | A AMSTERDAM, | Chez ANTOINE POINTEL, dans le Kalver-

Straat, vis-à-vis la Chapelle, au Rosier. | Et se trouve, | Chez HENRI DESBORDES, Marchand Libraire, dans le Kalver-Straat. M.DC.LXXXVIII. |

1 vol. 4⁰. Part. 288 SS. Dedic. von P. Collasse („les premices de mes ouvrages“). (Mus. B. 1418.)

Didier Lupi second, siehe **Gueroult.**

Christophorus Matthesius.

a) Geschriebene Dedication als Vorsetzblatt: „Der durchlauchtigsten Fürstinn u. Frauen Frauen Wilhelminen Ernestinen gebohrner Königl. Erbprinzessin zu Dännemark.“

b) S. 2. Sonnet an dieselbe (geschrieb.) unterzeichnet: Cantor D.

c) S. 3. Darstellung einer Kirche im innern. Kupferstich von D. Conrad.

d) Titel: Geist- und Lehr-reiches | Kirchen- und Hauſs- | Buch | voller, | wie | gewöhnlich- alt- Lutherisch- so lieblich- neu- reiner- | insonderheit | Syrachischer- Catechiſmus- | auch | Sonn- und Fest-Tags- | Gesänge, | nach Ahrt | nochmahls edirten | Dreſsdnischen Hoff-Gesang-Buchs, | für | Cantores und Organisten, | mit Noten und unterlegtem Baſs, | Vermöge Churf. Sächs. gnädigster Vergünstigung und Freiheit | izund neu herausgegeben, | Bey Christophoro Matthesio, in Dreſsden, 1694. |

1 vol. 4⁰.

Bl. a2. an die: „gottseligen Liebhaber geistlicher Lieder u. Gesänge“. (Die bässe sind merklich verändert durch Intention des seel. Capellmeisters Christophori Bernhardi.) „Die neuen Melodieen .... sind in rechtem Kirchen-Stylo gesetzt.“

Bl. a3. Gedicht eines: Befließnen Musen-Sohnes, seiner BündLichen Bücher-Liebe Zustimmung.

Bl. a4. Gedicht von: Lied-Hold von Sang-Tahl.

Bl. b1. Vorrede an den heilig 3 einigen Gott von Balthasar Lehmann.

S. 1. Folgen die Lieder. — S. 998.

Register, Erinnerung an den Buchbinder u. Sänger. Verbesserung.

II. Hundert. | ahnmuthig- und sonderbahr | geistlicher | ARIEN | vieler Herzen | Verlangen, | zu | gefälligem Vergnügen, | unter | Discant und Baſs, | herausgegeben | und dem | Neuen Gesang-Buche, | wohin die Anweisungen der Melodeien zielen | alſs ein | AHNHANG | beigeleget | 1694. | — | Dreſsden, aus Mathesischer Drukkerei. |

Ded. fehlt. — S. 184. Register. Fehlerverzeichnis. (Mus. B. 1372.)

Georg Mengel.

QUINQUE | LIMPIDISSIMI LAPIDES DAVIDICI | CUM FUNDA. | sive | PSALMUS QUINQUA- | GESIMUS CVM MOTETTA; | CENTVPLICI VARIETATE, | QUINIS VOCIBUS, | SACRATISSIMIS | QUINQUE CHRISTI VULNERIBUS | ACCENTUS | a | GEORGIO MENGELIO. BAMBERGENSI, | Sacrae Caesareae, et Regiae Majestatis Catholicae, Serenissimiq'; Electoris | Bavari, quondam Capitaneo; | Nunc | Ill.[mi] et Rever.[mi] S. R. I. Principis ac Domini, | D. MELCHIORIS OTTONIS, | IMPERIALIS ECCLESIAE BAMBERGENSIS | EPISCOPI, etc. | MAGISTRO CAPELLAE. | TENOR I. | (Vignette: kaiserl. Doppeladler.) | Herbipoli. | Ex Officina Typographica Henrici Pigrini, | ANNO DOMINI M.D.C.LI. |

2 Stimm. in 12 Bll. fol. T. I u. T. II (letzterer datiert mit 1652).

Bl. 2a. Dedic.: Invictissimo Romanorum Imperatori .... Septemviris Archiducali Domui Austriacae fidisque reliquis imperii Ducibus. (Deposito militari cingula ad pristina castra redire malui ....) Herbipoli. Cal. Januar. 1651. Georgius Mengel.

Bl. Aaaa (3a) S. 1. Miserere: questa voce si ascendo un poco via d'altri. Gloria.

S. 2. Canto II. Super il Bone Jesu.

S. 5. 3. Miserere. Tenor I.

S. 8. Gloria.

S. 9. 4. Mis. Sopra il Peccavi. Tenore I.

S. 13. 5 Mis. Ten. I. (oft ein P(iano) und ein F(orte) eingezeichnet).

S. 17. à 5 Concertata: Domine Jesu Christe.

Vgl. Gottfr. Walther sub Mengel S. 389 und Becker S. 71, die aber beide eine Ausgabe von 1644 beibringen und den 51. Psalm anführen.

(Mus. B. 142.)

Gottlieb Muffat.

Titel fehlt. Er lautet: 72. | Versetl | Sammt 12 Toccaten besonders zum Kirchen-Dienst bey Choral-Aemtern | und Vesperen dienlich. Heraus gegeben von | .... Ihro jetzt Regier. Kayserl. Mayt. Caroli VI. Hof- und Camer- | Organisten, wie auch Ihro Verwitt. Kayserl. Mayt. Wilhelminae Amaliae Hof-Organisten. | In qu. 4°.

88 S. Auf dem Titel die Abbildung der hlg. Cäcilia. (Kgl. Bibl. in Berlin.) Herstellung durch Kupferstich in Wien, 1726. Dedic. dem Abte Blasio des Stiftes St. Blasii im Schwarzwald. Darauf

Bl. 2b: „Günstiger Leser. Nachdem unter Anleitung deſs .... besten Meisters der Welt Joa. Jos. Fux, Kaiserl. Obrist Capell Meistern durch vieljährige Mühe in der Schlagkunst mich so weit als möglich zu kommen gefließsen habe mich bereden lassen in Vätterliche Fuſsstapfen zu tretten; der A. 1690 als wergl. Cardinal Lambergischer Capellmeister ein groſses aus Toccaten, Ciaccon etc. bestehend .... Werk heraus gegeben und in den Druck zu geben .... Obwol auch eine gute Anzahl sog. Galanterie-Stück etc. verfertiget, zur Hand habe, welche ich zur Zeit in Druck zu geben gesinnet, wollte doch diese meine Erstlinge dem Allerhöchsten .... gewidmet haben, in dene das Werklein besonders zu Choral-Ämtern u. Vespern etc. dienlich u. aus .... 84 Stücken bestehet dergleichen gar wenige heraus sind .... Der Transpositionen habe ich mich stärker gebraucht .... Eben diese Menge der Transpositionen hat mich gehindert das Pedal anzumerken .... Damit die Stück mit mehr Geist und. Zierde gespielet werden, habe die Manieren mit gewisse .... Zeichen angedeutet.

(Mus. B. 1688.)

Johann Nauwach.

Erster Theil | Teutscher Villa- | nellen mit 1. 2. vnd 3. | Stimmen auf die Tiorba, | Laute, Clavicymbel, vnd | andere Instrumenta | gerichtet | Gestellet vnd in Druck geben | Durch Johann Nauwachen | Churf. Durchl. zu Sachſsen | Cammer Musicum | Dreſsden. 1627. |

Titel in reichem Kupfer von John. (Venus, Minerva, singende Kinder.) Ded. von des Verfassers eigner Hand auf dem Vorsetzbl.: „Den — Fürsten .... Johann Georgen. Hinter d. Tit. 1. Bl.: Gedruckte Ded.: Hrn. Georgen Landgraffen .... und der .... Fürstin Sophien Eleonoren .... Hertzogin zu Sachssen .... Zu Ewerer .... angestellten hochansehnlichen Ehrenfest .... (also ein Hochzeitsgeschenk.) Datum Torgaw am Sonntag Quasimodogen. 1627".*)

*) Dies war die Hochzeit, wo Opitzens Oper Daphne mit Schützens Musik aufgeführt wurde.

S. 1. Sonnetto in lode del autore de Giouan Cammillo de primi italiano.

S. 2. 1. Lied. Über den Seiten steht oben immer „HN" (Hans Nauwach?)

S. 39. 19. Lied: in Code dell' autore. Henrich Schütz: Glück zu dem Helicon.

1. O ihr Fürstlichs paar. 19. Glück zu dem Helicon (8 Lieder à 1; 12 à 2; 4 à 3.) (Nr. X hat 6 Teile, Nr. V hat 2 Teile.)

Am Ende: Gedruckt in der Churf. Sächs. Bergk Stadt Freybergk | bey Georg Hoffman, Im Jahr 1627. |

1 Bd. fo. (Mus. B. 840.)

Melchior Newsidler.

Teutsch Lauten- | buch | Darinnenn | Kunstliche Muteten, lieb- | liche Italianische, Frantzösische, Teut- | sche Stuck, fröliche Teütsche Täntz, Passo e | mezo, Saltarelle vnd drei Fantaseien. Alles mit | fleiſs auſsgesetzt, auch artlich vnd | zierlich Coloriert | Durch | Melchior Newsidler, Bur- | ger vnd Lautenist in | Augſpurg. | Getruckt zu Straſsburg, durch | Bernhart Jobin, Im Jar | 1574. | Mit Röm. Key. May. freyheit, | auff zehen Jar. |

1 vol. in fol.

Bl. 2a. Dedication: Der Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürstin vnd Frawen, Frawen Dorothea, Pfaltzgräfin bei Rein Hertzogin in Beiern ....

Deren gnedigen gutthaten, die von E. F. D. Ich und die meinigen empfangen haben, bin ich vnuergessen .... vnd derhalben von etlichen der fürnemsten und besten Componisten, so mir bekant, etliche künstliche Muteten ... zusammen gesucht .... hoffende .... es werde nicht allein meinem lieben Vatterland ehrlich u. löblich .... sein .... Vnterthänigst Dienstwilliger Melchior Newsidler." —

Vorred an den günstigen Leser.

Ich hab vor etlichen Jahren 2 Lautenbücher in italianischer Tabulatur inn Druck geben .... Habe derohalben diss Teutsche Lautenbuch mit sonder groſsem fleiſs .... zum Druck bracht u. an tag gegeben. (Er gibt noch eine Saite zu den 11 hinzu „undehalb des groſsen Bomharts, nur umb eine Secund niederer.")

Straſsburg den 20. Juli .... 1574.

Melchior Newsidler.

Register aller Stück, so in diesem Buch begriffen werden:

1. Benedicte es celorum à 6.
Per illud ave Secunda Pars à 2.
Nunc mater Tertia Pars. } Josquin de pres.
2. Tua est potentia à 5. Joannes Mouton.
3. Vita in ligno moritur à 5. Ludwig Senfel.
   Qui prophetice.
   Qui Expansis.
4. Creatur omnium à 5. Adrian Willart.

(4) = 5. In te domine speravi à 5. Johan Lupus.
Et propter nomen tuum. 2. pars.
(5) = 6. Si bona suscepimus à 5. Verdelot.
(6) = 7. Aspice Domine à 5. Jacquet.
(7) = 8. Hierusalem luge à 5. Adrianus Rein.
Deduc quasi à 5. 2. pars.
(8) = 9. Maria Magdalene à 5. Clemens non papa.
Cito euntes. 2. pars.
(9) = 10. Domine quinque talenta à 5. Orlandus.

Frantzösische stuck:

10 = 11. Du Fond de ma pensee à 4. Orland.
11 = 12. Damour me plains à 4. Rogier.
12 = 13. Frais et galiart à 4. Clemens non papa.
13 = 14. Ung gay Bergier à 4. Tomas Qriquilon. (= Crequillon.)
14 = 15. Si natem presces à 4. Tomas Quequilon.
15 = 16. Bon Jour mon Couer à 4. Orlandus.

Matrigali à 4.

16 = 17. Quando io penso al martire. Archadele.
17. Non so per qual cagio. Archadele.
18. Il ciel che vado virtu. Archadele.
19. O Felici ochi miei. Archadele.
20. Anchor che col partire. Ciprian Rore.
21. Quanto il mio duol. Orlandus.

Teutsche Stuck.

22. Bewar mich herr. Steffan Zirler.
23. Was will es doch des wunders noch à 4. Ludwig Senfel.
24. Mein fleis u. mieh à 4. Ludwig Senfel.
25. Tröstlicher lieb ich mich stets yeb à 4. Paulus Hoffhamer.
26. Ich rew u. klag, das ich mein tag à 4. Gregorius Brack.
27. Wo gott der herr nitt bei vns ist à 4. Orlandus.

Teutsche Täntz.

28. Ich gieng einmal spatzieren.
29. Ein lieblicher Dantz.
30. Der Fuggerin Dantz.
31. Die alt Schwiger.
32. Wann ich des morgens frü auffsteh.
33. Der alte Weiber Danz.
34. Wie möcht ich fröhlich werden.
35. Proficiat ihr lieben herrn.
36. Mein hertz ist frisch.
37. Beschaffens Glück.
38. Der Dorisanen Dantz.
39. Mir ist ein feins braun Meigetlein.

40—42. Passo è mezo. 43—45. Fantasien.

(Mus. B. 1026, angebunden an Jobin).

Andreas Presson.

Vorsetzblatt mit Holzschn. (Flammendes Herz. Abgekürzter Tit.)

1. Das Klagen | der büssenden Seel. | Oder die so genante | PIA DESIDERIA | Erstlich | Von P. Hermanno Hugone des Societ. | Jesu in Lateinische Kunst-Verſs | Anjetzo von Magistro Andreâ Pres- | son Volcacense Francone, Juris | Candidato et Practico Notar. Caesar. | publico in Bamberg. | Mit grossem Fleiſs und Mühe auff | das vertreulichste, nicht allein in hochteut- | sche Poësin, sondern auch sambt betrückung der | Lateinischen Carminum mit schönen anmůhtigen | Melodeyen neuen Kupferstichen und annotatio- | nen sowohl auſs Heiliger Schrifft als an- | dern Authorn gezieret | Welches Wercklein vorhero niemahls | in Druck auſsgangen | EDITIO PRIMA | Cum permissu Superiorum. | In Verlegung deſs Authoris | Bamberg | Getruckt in der Hoch-Fürstl.-Truckerey | Durch Johann Jacob Immel, Hoff- und | Akademischen Buchdruckern. | Im Jahr 1672.

Ded. den Hrn. Johann Philippsen deſs Heil. Stuels zu Måintz Ertzbischoffen. („bey meinem Vetter Johann Faber zu Volckach .... und so viel meine Gerichtshändel zugelassen" „M. Andr. Presson Jur. Candid. N. C. P."

An den Liebgünstigen Leser; Notandum (wegen Nachdrucken). Dann: „Gemitus | Animal | Poeniten- | tis. | Das Klagen | der büssenden | Seel. |

4stimm. Gesänge. C. I. II. A. B. (— S. 256.)

2. Der weltberühmten | Trutz-Nachtigall | Töchterlein, | Oder das | Verlangen | der Heiligen Seel: | Das ist: | Zweyter Theil | PIA DESIDERIA | R. P. HERMAN: HUGON: S. J. | Anjetzo aber | Auff begehren vieler Gelehrten in lustige | Teutsche Poësin übersetzet, und mit neuen | Kupfferstichen | annehmlichen Melodeyen, Aufs- | legung unbekannter Wörter und | Historien gezieret. | Durch Mag. Andream Presson von Statt | Volckach Würtzburger Bißtumbs Jur: Candid. | Hochfürstl: Bamberg: Cantzley Syndico und | Malefitz-Scr. Not. Caes. Publ: | EDITIO PRIMA. | Cum privilegio Caesareo et permissu Superiorum. | In Verlegung defs Authoris, | Und bey demselben in Bamberg zu finden. | Im Jahr 1676. |

Ded. An Peter Philippsen Bischoff zu Bamberg.

Dat. Bamberg 2 Febr. 1676.

dann, Zweyter Theil | Gottseeliger be- | gierden. | VOTA | ANIMAE | SANCTAE, | Das Verlangen | der Heiligen | Seele. | — S. 239.

3. Der lieblichen | Trutz Nachtigall Enckel | Oder das | Seufftzen der verliebten Seel. | Das ist: Dritter und letzter Theil | (Titel bis auf Kleinigkeiten wie oben.) 1677.

Ded. an Frantz Conrad Freiherrn von Stadion. 1. Jan. 1677. — S. 192. In 1 vol. 12°. (Mus. B. 1878.)

Paolo Quagliati.

LA SFERA | ARMONIOSA | DEL SIGNOR | PAOLO QVAGLIATI. | A GLI ILL^{mi}. ET ECC^{mi}. SIG^{ri}. GLI SIG^{ri}. | D. NICOLO LVDOVISI, | E | DA ISABELLA GESVALDA | PRENCIPE, E PRENCIPESSA | DI VENOSA. | (Vignette.) IN ROMA, Appresso Gio. Battista Robletti. 1623. | CON LICENTIA DE' SVPERIORI. |

1 vol. in fol.

Vorsetzblatt Kupferstich-Portrait des Paolo Quagliati.

R. d. T. Dedication an Nicolo Ludovisi e Isabella, gez. „Roma 24. Febraro 1623. Paolo Tarditi."

S. 1. Sopra le nozze delli excell. Prencipe, et prencipessa di Venosa. 78 S.

S. 79. 27 Gesänge für 1 u. mehr St. mit Viol. u. Bc.

(Mus. B. 606.)

Georg Quitschreiber.

Ein schön Christlich vnd tröstlich | Sterbgebet | Zu der heiligen hochgelobten gött- | lichen Dreyfaltigkeit | Herrn Doctoris NICOLAI

SELNECCERI. | Welchs vnter anderm | Der Edle Gestrenge vnd Ehrnueste Junckherr | Heinrich von Pinaw auff | Nedtschitz etc. | In der löblichen Universitet Jehna studirent vor Sein seli- | gen Abschied aus dieser Welt andechtig zu Gott | gebetet. | Verschied in Gott den 20. Junii vmb 2. Uhr des Nachts Sei- | nes Alters 24. Jahr 35. Wochen vnd 2. Tag. Ward den 24.*) | Junii Anno Christi 1605. zu Jehna in der Collegi | Kirchen ehrlich begraben. | Zum Leichlied mit sechs Stimmen | componirt von | Georgio Quitschreibern von Cranichfeld | Cantore zu Jehna. | Gedruckt bey Tobias Steinman. |

Ded. fehlt. 3 Doppelsth. in 4⁰ à 2 Bll: C I + A; C II + B II; T + B I. Text: „Herre Gott in meiner Noht ruff ich zu dir ....“ 3 Verse. (Mus B. 1244, 56m.)

Jacob Regnart.

Tricinia. Kurtzweilige teutsche Lieder, zu dreyen stimmen ..... Nürnbg., Kath. Gerlachin. 1584. Nur Bassus in quer 4⁰. vorhanden. Siehe Titel und Beschreibung in M. f. M. 12, 107. (Mus. B. 1538.)

Martin Rinckhard.

Triumphi di Dorothea, non illâ Italico-Prophana .... D. i. Geistliches | Musicalisches Triumph-Cräntzlein .... Leipzig. 1619. Vorhanden: D. A. B. V. VI., Tenor fehlt, 4⁰. Vgl. Eitner, S. 264.

Titelkorrekt. Z. 7. hinter Adel;
Z. 9. hinter Nutz vnd | Frommen.
Z. 15. Ilebergensem.

(Mus. B. 1266.)

Johann Rosenmüller.

Kernsprüche, mehrenteils .... zu 3—7 Stimmen sammt B. c. mit und ohne Violen. Leipzig. 1648. fol. 7 Stb.

Vgl. Bohn S. 340. (Mus. B. 218.)

Johann Rudenius (Rude).

1. Flores musicae, hoc est suavissimae et lepidissimae cantiones, Madrigal., Gall., etc. pro testudinib. Heidelberg. typ. Voegelianis. 1600. 1 vol. in fol. Vgl. Bohn S. 345.

*) Nur in der Tenorst. richtig: die übrigen 2 Stb. haben: „den 2.“ verbessert zu 24.

2. Florum musicae .... Liber secundus. Ib. 1600. Angebunden. (Bohn 346.) (Mus. B. 1028.)

Anton Scandellus.

Newe Teutsche Liedlein mit Vier | vnd fünff Stimmen, welche gantz lieblich zu singen | vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen. | Durch | Anthonium Scandellum, Churfürstlicher G. zu Sachsen | Cappellenmeister, verfertigt. | TENOR. (in Vignette.) | Gedruckt zu Nürnberg durch Dieterich Gerlatz inn Johann | vom Bergs seligen Drückerey. | M.D.LXVIII. |

4 Stb. in Kapsel, kl. qu. 4⁰. C. A. T. B. (Tenor. a1 bis f2.) Im Ten. Ded: Dem .... Herrn Augusten .... zu Sachsen „Nachdem ich nun etlich jar an Ewer .... Hof vnnd derselben löblichen Capellen, mit sonderlicher gnedigster gunst, neben andern Musicis vnd Componisten erhalten worden, vnd noch, hab ich die vbrige zeit, die ich bey E. C. D. nicht auffwarten dörffen, nicht vergebens fürüber gehen — lassen wöllen, sondern mich im Componieren dermaſſen geübt, das ich etlich Gesang inn Lateinischer und Welscher Sprach .... gesetzt .... So ich dann .... etliche Teutsche Liedlein newlicher zeit gemacht. — weil ich auch von E. C. D. ich unwirdiger mit so vilfeltigen .... wohltaten begnadet .... Antonius Scandellus.

AIII: Register. X Lieder à 4. I. Ein Kindelein so löbelich. X. Habe fiduciam in Domino; XI u. XII à 5: XII. Lasset die Kindlein zu mir kommen. (Im Tenorb. stehen dann die 2 Tenöre.) (Mus. B. 1545.)

Paul Schaeffer.

Motectarum sive cantionum sacrarum de adventu etc. Gorae. 1621. fol. Cantiones sacrae, quas motectus vocant, etc. I. Cho. Tenor. Gorae 1621. kl. 4⁰. (Sind dieselb. Gesänge.) Vgl. Bohn S. 381, Nr. 2.

Eine Londoner Sammlung bei Cramer in folio gedruckt mit älteren englischen Gesängen ist wahrscheinlich dieselbe, welche die Schweriner Groſshzgl. Musikaliensammlung besitzt. (Mus. B. 262, 28 u. 1244, 64b.)

Joh. Herm. Schein.

Basso. 1. 2. und 3. Thl. der Musica boscareccia, oder Wald-Liedl. Leipzig. Jac. Schuster. 1641 u. 1643. 4⁰.

S. Kat. Göttingen S. 36, Nr. 120—122. (Mus. B. 1546.)

Heinrich Schütz.

1. Musicalia ad Chorum sacrum, das ist: Geistl. Chor-Music mit 5 bis 7 Stimmen. 1. Thl. Dresden. 1648. fol. op. 11. 6 Stb.
   Vgl. M. f. M. 18, 59.
2. Symphoniarum sacrarum II. pars op. 10. Dresden. 1647. fol. 6 Stb. Vgl. ib. 58 und Bohn p. 394.
3. Symphoniarum sacrarum III. pars. op. 12. Dresden. 1650. fol. 8 Stb. Vgl. ib. 60 und Bohn p. 394.
   (Mus. B. 230—232.)
4. Psalmen Davids, Hiebevor in deutsche Reime gebracht Durch D. Cornel. Beckern .... Drefsden, Seyffert. 1661. fol. Vgl. ib. 51.
   (Mus. B. 286.)

Dazu besitzt die Bibl. noch einen 2. Bd., in 4°, betitelt:

BASSUS CONTINUUS | für die Organisten | über die | Auffs neue übersehenen und vermehrten Melodeyen | Qvatuor Vocum, | D. Beckers seel. Psalmen | Jüngsthin zu Drefsden in folio in | Druck heraufs gegeben | Von | Heinrich Schützen | Churfürstl. Durchl. zu Sachsen etc. | ältern Capellmeistern. | (Vignette.) | Gedruckt zu Drefsden bey Wolffg. Seyfferten 1661. |

R. d. T.: Lectori benevolo .... zu meinen über D. Becker's Seeligen Psalmbuch von mir gestelleten und jüngsthin zu Drefsden in folio herausgekommenen Melodeyen, Ich auch einen Bassum Continuum vor die Organisten verfertigen .... sollen .... dafs solche Arien meiner wenigkeit nach über die Modos Musicos .... aufgesetzet habe .... Anfangs .... jeglichen Psalm in seinem Systemate .... hierauf eine und die andere Transposition.

S. 1. Psalmus I. — S. 80. Ps. 150 und Responsorium. (S. 81:) Zum Beschluss. (Schlufswort an die ungeübteren Organisten.) S. 82. Errata.

(Mus. B. 1346.)

Ludwig Senfl.

Quatuor vocū. Lud. Senfl Canon | Misericordia et Veritas obuiauerunt sibi, | Justicia et Pax osculatae sunt. |

Gedruckt in Kreuzesform. Links der gekreuzigte Christus. „Ecce lignum crucis". Horizont. St: [musical notation]; Vertik. St: [musical notation]
Ein defektes Blatt. Vgl. Monatshefte IX, 122.

(Mus. B. 262, 33u.)

Gabriel Voigtländer.

1. Theil allerh. Oden und Lieder. Lübeck 1650. (1stim. Lieder mit Clavicymb., Laute und Tiorbe.) fol.

(Mus. B. 4.)

Vgl. Bohn S. 425. (aber Ausgabe: Gosslar 1651.)

Becker S. 216 führt es unter diesem Titel an: Allerhand Oden und Lieder, welche auf allerley italiänische, französische, englische und andere Teutsche Componisten Melodien und Arien gerichtet. Sorau. 1642. fol.

Der Lübecker (ungedruckte) Katalog hat dasselbe:
Erster Theil. Allerhand (wie oben) andre deutsche guten Componisten | Melodieen und Arien gerichtet | Hohen und Niedern Standespersohnen zu sonderlicher Ergötzlichkeit | in vornehmen Conviviis und Zusammenkünfften | bei Clavi Cymbaln, Lauten, Tiorben, Pandaren, Violen da Gamba | gantz bequemlich zu gebrauchen und zu singen. | Gestellet und in Truck gegeben durch Gabrielem Voigtländer Ihrer Hoch-Printzlicher Durchlauchtigkeit zu Dennemark und Norwegen | etc. wolbestallten Hoff-Feld-Trommetern und Musico. Lübeck | bei Michael Volcken. Im Jahre 1647.

(V. war 1633 Ratstrompeter in Lübeck u. um 1639 am dänischen Hofe.)

Gottfried Vopelius.

Neu Leipzig. Gesangbuch mit 4—6 Stimmen. Leipzig, In Verlegung Chr. Klingers, druckte Gallus Niemann 1682. 1 vol. in 8⁰.

(Beschreibung in Bohn p. 216.)

(Mus. B. 1898.)

Melchior Vulpius.

Canticum Beatissimae Virginis Mariae 4—6 et plur. voc. Genae, Chr. Lippold. Impensis H. Birnstiel, Bibliopolae Erphord. 1605. 6 Stb. in 4⁰. Vgl. Bohn S. 426. (Mus. B. 1228.)

Joh. Jacob Walther.

Scherzi | da | Violino Solo | Con il Basso Continuo per l'organo | ò Cimbalo, accommpagnabile anche | con una Viola ò Leuto | di | Giovanni Giacomo Valther | Primo Violinista di Camera | Di Sua Altezza Elettorale di Sassonia | MDCLXXVI. | Habetur Lipsiae et Francof: |

1 vol. in fol. 2 Bll. u. 46 S. 12 Piecen im Stich von De Groos sc. Pragae. Ded. Joanni Georgio II. .... tributum .... jam à biennio debitum“ nennt er sein Werk.
(Mus. B. 992.)

M. Weise (Weyss).

a) Picardisch Gesangb. Jungen Buntzel. 1531. 4°.
b) Dasselbe. 1539. Ulm. (gebessert.)
Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 119 u. 153.
(Mus. B. 1914 u. 1916.)

Unbekannt. (Mus. B. 1266.)

Hinter Bodenschatz' Florilegium schliefsen sich in den Stb. Disc. Alt, V. VI. VII. VIII. vox und Bassus noch einige Gesänge ohne Titel an. (Die Tenorstimme mit den handschriftl. Anhängen (siehe A. 260) liegt in Pirna.

Sämmtliche Drucke aus dem Anfange des XVII. Jhdts.

1. Stb. Disc. Altus: V. VI.
H. G. H.: Ach Herr straf mich. 6 voc. c. 2. p.
2. (Ein anderer Druck). Aufser obigen Stb. noch in VII. vox (Ten. I.) Bassus und VIII. vox. (Bass II.)
H. G. H.: Singet dem Herren ein neues Lied. à X. XII. XIV. et XIX. Voc. Cum capella à VII. (Bass II. mit Trombone bez.)
3. Ohne Autor: Und ich sahe einen Engel. 12 et 16 voc. (Apocal. 14.)
4. Das Lutherische Schloss, mit 15. od. 18. St.: Ein feste Burg ist unser Gott. (In einigen Stimmen vorgesetzt ein grofses E N B.) mit 2. Vers. 5 voc. 3. 4. 5. Vers.
5. Englische Schlacht (handschriftliche Überschrift). Text: Es erhub sich ein Streit, 12 vel 16 voc. (Fehlt im Disc. u. VII. vox.)
6. Das Amen oder Kirchenbeschluss. 12 voc. Text: Amen, Amen.

Nachträge

von **Rob. Eitner** beschrieben.

Johann Crüger.

Geistliche Lieder und Psalmen .... Berlin 1657. Christoff Runge. 8°.
Ein Gesangbuch mit Melodien im Discantschlüssel.

Johann Wolffgang Franck.

Geistliches Gesangbuch. Hamburg 1685. Rebenlein. 8°. 73 Lieder auf 361 S. u. Reg. Melodien mit Bass.

Gesangbücher.

1. Siehe S. 89, Nr.. 3. Geystliche Lieder Luther's. Leipzig 1569.
2. Siehe S. 90, Nr. 5. Geistliche Lied. Luth. Frankf. a./O. 1571. Joh. Eichorn. 8°. A—Z u. a—e. (B. 1922.)

— Andere Ausg. ohne Jahr, sonst ganz gleich, mit Abbildg. Schlussbogen e fehlt. (B. 1924.)

3. Lobwasser's Psalter. Eifsleben 1597. Henning Grofsen. kl. 4°. Nur Tenor- u. Bass-Buch vorhanden.
4. Psalter und Psalmen .... von Lobwasser. Newstadt an der Hardt 1616. H. Stark, Verlag von Carl Unckels zu Frankf. a./O. Nur Tenorbuch vorhanden.

— Andere Ausgabe, ebendort 1619. Tenorbuch in 8°, von Joh. Posthius, Medicus doctor, herausgegeben.

5. Zu S. 90, Nr. 9c ist noch nachzutragen dass der musikal. Mitarbeiter d. Dresdenischen Gesangbuches von 1676 Christoph Bernhard war.

— Eine andere Aufl. mit Discant und Bass. Drefsden 1694.

Wolf Heckel
(von München, Bürger zu Strafsburg).

Tenor. | Lautten Bůch, von mancherley | schönen vnd lieblichen stucken, mit zweyen Lautten | zusamen zuschlagen, vnd auch sonst das mehrer theyl allein für sich selbst. Gu- | te Teutsche, Lateinische Frantzösische, Italienische Stuck oder lieder. Auch | vilfaltige Newe Tentz, sampt mancherley Fantaseyen, Recercari, Pauana, | Saltarelli, vnd Gassenhawer, ꝛc. Durch .... Auff das aller lieblichst in ein | verstendige Tabulatur, nach geschribner art, aufsgesetzt, vnd zusamen gebracht. ‖ Getruckt zu Straſzburg am Kornmarckt | bey Christian Müller. Im Jar, | M.D.LXII. |

Tenor u. Discant, 2 voll. in kl. qu. 4°. 4 Bll. u. 230 S. Discant und 4 Bll. 214 S. Tenor. Die Dedication an Graven zu Nassaw gez. vom Autor: Strafsburg 1556. Inhalt 12 geistl. u. weltl. deutsche Lieder, 4 latein., 11 französ., 5 italien. Gesänge, das Übrige sind Tänze u. am Ende 4 Fantasien.

Jacob Hintze.

Fünff und Sechtzig | Geistreiche | Epistolische Lieder | Auf alle Sonn- und die .... | Festtage .... | Mit besondern Melodien herauſſ-

gegäben | von | .... | Auff Recommendation Herrn Joh. Crügeri Sel. | Cantus & Basis. || Berlin, | Gedruckt u. verlegt von Christoff Runge, Anno 1666. | 4⁰. 76 S. u. Reg. mit 65 Liedern, Melodie u. Bass.

Orlandus de Lassus.

Magnum opus musicum .... Motetas .... 2—12 vocum. Monach. 1604. Nic. Henricus. 6 Stb. in kl. fol., Bassus ad organum fehlt. (Beschreibung in Eitner's chronolog. Verz. d. gedr. Werke Lassus. M. f. M. 5 u. 6. Jhg. Beilage S. LXXIV.)

Jean Bapt. Lully.

Zu S. 98. Aufser den drei genannten Opern sind noch in Ausgaben aus dem 18. Jh. vorhanden:

Alceste. Paris 1708, 2. éd.
Amadio. Paris 1711, 2. éd.
Atys. Paris 1709, 2. éd.
Bellerophon. Paris 1714, 2. éd.
Cadmus et Hermione. Paris 1719.
Phaeton. Paris 1709. 2. éd.
Proserpina. Paris 1714. 2. éd.
Roland. Paris 1709. 2. éd.
Thesée. Paris 1711. 2. éd.

NB. Die späteren Ausgaben der Partituren bestehen meistenteils aus einer nicht vollständigen Partitur, d. h. Chöre und Orchester sind auf wenige Stimmen beschränkt.

Carolus Luython.

Liber I. Missarum | Caroli Luython | .... Pragae, Nic. Straus 1609. Chorbuch in fol. 9 Messen. Beschrbg. im Kat. Augsburg, p. 75. Statt „Luyton" ist aber „Luython" zu lesen.

Christoph Schultzen.

Jauchtzendes Libanon, darauff die andächtige Seele dem Allerhöchsten für Lobwürdigsten Wolthaten .... überreichet in 7 unterschiedenen Stücken .... an 80 geistl. Liedern .... Mit so wol sonst bekannten, als gantz neuen Herrn Christoff Schultzens, Cantoris in Dölitzsch wolgefügten Melodeyen vermehret, ausgefertiget von M. Benjamin Praetorius, Pfarrer zu Grofs-Lissa bei Dölitzsch. Leipzig 1659. Chrstn. Kirchner. 8⁰. 197 S. mit Text und Melodien mit Bass.

Peter Sohr.

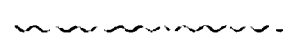
Musicalischer Vorschmack, der Jauchtzenden Seelen im ewigen Leben .... Evangelisch-Lutherisches Gesang Buch .... mit Discant und Bass. Hamburg 1683, H. Volcker. 8⁰. Siehe Bohn, p. 217.

Georg Weber.

1. Sieben Theile Wohlriechender Lebens-Früchte .... mit gantz schlechten Melodien bequemet und In 1. 2. 3. 4. 5. Stim. .... mit Sinfonien zu 2 V. u. Bc. gesetzet. Dantzig 1649, Jac. Andree. kl. 8⁰. 498 S. mit 82 Lied. in 7 Teilen; jeder Teil mit besonderem Titel, dessen erster Titel die Jahreszahl 1648 trägt. Siehe Kat. Göttingen, Nr. 135.
2. Himmel-steigendes | Dank-Opffer | .... | Leipzig, Samuel Scheibe. 1652. | 8⁰. 4 Bogen mit 13 Liedern für Disc. u. Bass.

Rudolf Wyssenbach.

Ein schön Tabulaturbuch | auff die Lauten, von mancherley Lieplicher Ita- | lienischer Dantzliedern, mit sampt dem Vogelsang vnd einer Feldschlacht, erst newlich durch einen kunstlichen | Lautenisten aufs Welscher Tabulatur, fleyſſig in Teutsche gesetzt. ‖ Getruckt zu Zürych bey | Jacob Geſsner. | In kl. qu. 4⁰, 47 Bll. Auf dem 2. Bl. „Rudolff Wyssenbach dem günstigen Läser." Er giebt sich darin als der Verfasser, bez. Übertragende an. Autoren sind nicht genannt.



Bücher über Musik,

beschrieben von **Rob. Eitner.**

Martin Agricola.

1. Ein kurtz Deudsche | Musica. | Mit, LXIII, schö- | nen lieblichen Ex- | empeln, yn vier ſtym- | men verfasset. | Sampt den kleynen Psalmen | vnd Magnificat, auff alle | Thon artig gerichtet. | M. A. | Am Ende: Gedruckt zu Wittemberg durch | Georgen Rhaw. | kl. 8°. 64 Bll. (Mus. B 2122.)
2. Musica figuralis. Wittenbg. 1532. Rhaw. Siehe Kat. Augsburg.
3. Musica instrumentalis. Wittenbg. Rhaw (s. a.). Siehe ebendort.
4. Von den Proporcionibus. Wittebg. 1532. Rhaw. Siehe ebendort.

Johann Georg Ahle.

Musikalisches Frühlingsgespräch, darinnen fürnemlich vom grund- und kunstmäſsigen Componiren gehandelt wird. Mühlhausen 1695. Kristian Pauli. 8°. 42 S.

— Sommer-Gespräch, ib. 1697. 41 S.

— Herbst-Gespräch, ib. 1699 bei Brückner. 42 S.

— Winter-Gespräch, ib. 1701. 41 S. (Mus. A 897.)

Lampertus Alardus.

De Veterum | Musica | Liber singularis: | in fine accessit Pselli .... | musica è Greco .... translata .... | Schleusingae 1636, Henning Gross. jun. 12°. 10 Bll. u. 203 S. Siehe auch Kat. von Weckerlin: Conserv. à Paris, S. 23. (Mus. A 532.)

Giovanni Maria Artusi.

L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica .... Ven. 1600, Vincenti. fol. Siehe Weckerlin (wie vorher), S. 34.

B. D. B., siehe **Bacilly, Benigne de.**

Benedictus Bacchinus.

Des | Sistris, | eorumque figuris, ac differentia, | .... | Dissertatio. | Jacobus Tollius | dissertiunculam & notulas adjecit .... | Trajecti ad Rhenum | Franc. Halma, 1696. | 4°. 1 Taf. 36 S. (Mus. A 112.) Siehe auch Weckerlin (wie vorher), p. 37.

Benigne de Bacilly.

Remarqves Cvrievses | Svr L'Art | De Bien Chanter, | Et particulierement pour ce qui | regarde le Chant François. | .... | Par B. D. B. ‖ A Paris, | Chez l'Autheur .... C. Blageart etc. | M.DC.LXVIII. kl. 8°. 8 Bll. u. 428 S. (Mus. A 2218.)

Caspar Bartholinus.

Casp. Barth. Thom. fil. De Tibiis veterum et earum antiquo usu libri tres. Romae 1677, Paulus Moneta. 4°.

— Editio altera, figuris auctior. Amst., ap. Henr. Wetstenium 1679. 12°. (Siehe auch M. f. M. 20. 123, Nr. 7.)

Angelo Berardi.

1. Documenti armonici di D .... da S. Agata Canonico .... Bologna 1687, Giac. Monti. 4°. 178 S. (Kat. Joachimsthal, Nr. 580.)
2. Miscellanea Mvsicale Di D .... Ibid. 1689. 4°. 210 S. (Kat. ebend. Nr. 581.)
3. Il perche musicale | overo | staffetta armonica | Nella quale la Ragione scioglie le difficoltà, egli Essempi dimostrano il modo d'isfuggire gli errori, e ditessere con artificio i Componimenti musicali opera del Canonico D .... ‖ Bologna 1693, Giac. Monti. 4°. 60 S. (Mus. A 163. Misc. 2.)

Giovanni Andrea Angelini Bontempi.

1. Nova quatuor vocibus componendi methodus authore .... Dresdae 1660, Seyffert. 4°. 38 S. (Siehe Kat. Göttingen.)
2. Historia musica, nella quale si ha piena cognitione della Teorica, e della Pratica antica della Musica Harmonia; secondo a dottrina dei Greci, i quali, inventata prima da Jubal .... In Perugia, pel J. Constantini. 1695. fol. 5 Bll. 278 S. (Becker, p. 18.)

Charles Emmanuel Borjon (Bourgeon) de Scellery.

Traité de la Musette avec une nouvelle Méthode pour apprendre de soimême a jouer de cet instrument facilement, et en peu de temps. A Lyon, chez Jean Girin et Barthélemy Rivière. 1672. | kl. fol. 2 Teile, 1: 5 Bll., 39 S., 2 Taf. 2: 19 S., 1 Taf. mit vielen Musikbeispielen. (Das Werk erschien anonym.)

Heinrich Büntig (Buntingus).

Oratio de musica recitata in schola Goslariana .... Magdeburg 1596. 4°. (Becker, p. 193).

Buontempi, siehe **Bontempi**.

Udalricus Burchardus.

Hortulus Musices | Practice om̄ibus diuino Gre- | goriani concentus modulo se oblecta- | turis tam iucūdus qz proficuus. | Decastichon Joannis Langij in hortulū | Musices Udalrici Burchardi. | (10 Verse.) || Lipfiae ex officino Melchiaris Lottheri (s. a.). 4⁰. Vorwort gez. in Lps. 1514. (Mus. A 187.) Becker p. 304 verzeichnet eine Ausgabe von 1518.

Joachim Burmeister.

Musicae practicae, sive artis canendi ratio .... conscripta per .... Rostochii, anno 1601. kl. 4⁰. 16 Bll. [Siehe Weckerlin (wie oben), S. 61.] (Mus. A 248, Misc. 7.)

Christoph Caldenbach.

Dissertatio musica exhibens analysin harmoniae Orlandi di Lasso praeside .... respondente Elia Walthero exposita. Tubingae 1664. 4⁰.

Seth Calvisius.

1. *Μελοποιία*, sive Melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis extructa et explicata. Erphordiae 1592, G. Baumann. 12⁰. 13 Bog.
2. Exercitatio musica tertia .... Lips. 1611, Thomas Schürer. Michael Lantzenberger excudebat. 8⁰. 180 S. (Siehe Kat. Liegnitz, p. 107.)

René des Cartes (Cartesius).

Musicae compendium. Trajecti ad Rhen. 1650 Typis Gisberta Zyll et Theod. ab Ackersdijck. 4⁰. 58 S.

Johann Colhardt, siehe **Heinrich Faber.**

Giovanni Battista Doni.

1. Compendio dell Trattato de' generi e de' modi della musica di .... Roma 1635, Andrea Fei. kl. 4⁰. (Siehe Weckerlin's Kat., p. 99.)
2. De praestantia musicae veteris, libri 3 .... Florentiae 1647, Amator Massa Foroliviensis. kl. 4⁰. 266 S. (Kat. Göttingen Nr. 11 und Weckerlin, p. 100.)

Johann Gabriel Drechfsler.

De cithara Davidica superiorum indultu publicè disputabunt praeses

.... et respondens Casp. Felmerius. Lipsiae 1670, typis Colerianis. 4°. A—D.

— Editio 3. ib. 1675. 4°. A—F. (Mus. A 330, 6. 7. 8.)

Nicolas Eggers.

1. Dissertationem campanarum nomen et originem complectentem publicae disquisitioni submittit praeses .... resp. Th. Köpken. Jenae 1684. 4°.
2. Dissert. historicam de campanarum materia et forma praeside .... resp. Al. Bierstädt. Jenae 1685. 4°.

Essay.

A philosophical essay of musick directed to a friend. London 1677, John Martyn. 4°. Vorwort, 25 S. u. 1 Taf. (Mus. A 166.)

Jacques Eveillon.

De recta | ratione | psallendi, | liber. | Auctore Jacobo Eveillon. || Flexiae 1646 Gervasius Labor. 4°. 320 S. (Mus. A 306.)

Gregor Faber.

Musices practicae erotematum libri II, ... Basileae 1553, Henric. Petrus. 12°. (Siehe Kat. von Weckerlin, p. 111.)

Heinrich Faber.

1. Compendiolum musicae .... Augustae 1591, Val. Schöning. 4°. (Siehe M. f. M. 2, 26.)
2. Musica. | Kurtze vnd einfeltige | Anleitung der | Singkunst, für junge anfahen- | de Lehrschüler .... | Anfänglichen durch M. Heinricum Fabrum in Latein beschrieben. | Jetzo aber durch | Joh. Colhardt von | Glauchaw Pfarrherr zu Silbitz, in Deutsch | vertiret .... || Leipzig, In verlegung Joh. Rosens | M.D.C.V. kl. 8°. A—C4. (Mus. A 2140.)

Jacobus Faber Stapulensis. (Jacques Febvre.)

Musica libris quatuor demonstrata. Paris 1551, Guill. Cavellat. kl. 4°. 88 S. Die erste Ausgabe erschien 1496. (Siehe Kat. von Weckerlin, p. 109.)

— Parisiis 1552. kl. 4°.

Ludovicus Folianus (Fogliano).

Musica theorica .... Venet. 1529, Jo. Antonius et fratres de Sabio. kl. fol. 43 Bll. (Siehe Kat. von Weckerlin, p. 118.)

Daniel Friederici.

Musica Figuralis. | Oder | Newe, Klärliche, Richtige, | vnd Verständtliche vnter- | weisung, | Der | Singe Kunst. | Mit gewissen Regulen, Klaren vnd | Verständtlichen Exempeln, Neben | volkommener erklärung der | Modorum Musicorum. | .... || Rostock, Joh. Richter, in vorlegung Joh. Hallero: Buchh. | kl. 8°. A—H. Dedic. an 6 Schüler mit „Rostock in H. Ostern 1624" unterzeichnet. Die erste Ausg. erschien 1618 (Bibl. Hbg. u. Lübeck).

Johann Frosch.

Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne .... Am Ende: Argentorati ap. P. Schöffer & M. Apiarium. 1535. kl. fol. 39 Bll. (Siehe Kat. Göttingen, Nr. 13).

Franchino Gafurio.

1. Musice utriusque cantus practica .... Brixiae 1497. Angelus Britannicus. fol. 111 Bll. (Siehe Kat. Augsbg., Nr. 54.)
2. Practica musicae utriusque libris 4. Ibid. 1508. fol. Eine Ausgabe von 1508 ist sonst nicht bekannt, nur von 1496. 1502. 1512.

Vincenzo Galilei.

Dialogo della musica antica e moderna, in sua difesa contra Gius. Zarlino. In Fiorenza 1581, Giorgio Marescotti. fol. 149 S. u. Reg. (Becker, p. 62.)

Benoît Le Gallois.

Abt der Benedictiner Abtei St. Martin de Cores.

Lettre | de Mr. Le | Gallois | à Mlle. | Regnault | de Solier | touchant la musique. | Paris, chez Est. Michallet. 1680. 12°. 90 S. (Mus. A 569.)

Nicolas Gengenbach.

Musica | Nova, | Newe Singekunst, | So wol | Nach der alten Solmifation, als | auch newen Bobifation vnd Bebifation der | Jugend so leicht vorzugeben, ... | .... Durch | .... Coldicensis | der kurfürstl. Stadtschule zu Zeitz Cantor. || Leipzig, In verlegung Eliae Rehefelds vnd Joh. Grossen .... 1626. | kl. 8°. 5 Bll. 151 S.

Am Ende ein Verzeichnis musikalischer Benennungen u. hds. 1 Tafel mit einem Verz. von Instrumenten.

Otto Gibelius.

Proportiones mathematico-musicae, d. i. etliche .... musicalische Auffgaben aufs der Mathesi demonstriret .... Minden (1666) Joh. Ernst Heydorn. 4°. 53 S., hds. mit 1668 bez. (Mus. A 170.)

Heinrich Glarean.

Dodecachord. Basileae 1547, Petri. fol.

Zacharias Goetze.

Schediasmatis philologico-critici dissertatio V. musicam tradens qua quotquot Osnabrugi favent musis ut gymnasii alumnos de triplici jubilaeo dicturos audire velint, rogat .... Osnabrugi 1700, Gerh. Schorlemer. 4°. A—D.

1699 gab er ebendort eine „dissertatio tertia poeticam tradens" in 4° heraus. (Mus. A 248. Misc. 5.)

Christian Gueinz.

Pars generalis musicae sub praesidio .... publicae disquisitioni subjecta a Georgio Wolff. Hallis Sax. 1634. 4°.

Sebald Heyden.

Musicae, id est, artis canendi libri duo. Norimbg. 1537, Joh. Petreius. kl. 4°.

— 2. Ausgabe: De arte canendi .... Ibid. 1540. kl. 4°. (Siehe Eitner, Bibliographie, p. 39.)

Gaspar Homberg, Vezlariensis.

De super- | stitiosis Cam- | panarum | Pvlsi- | bus, ad eliciendas preces, qui- | bus placentur fulmina ex- | cogitatis, Responsis | Avtore | .... ‖ Franc. a./M. | Am Ende: apud Fr. Bassaeum 1577. | kl. 8°. A—O. (Mus. A 1045, 1.)

Idea

musicae, artificio plane novo canendi artem ita tradens ut vel paucarum horarum spatio addiscere eam quis possit, in usum scholae Steinfurtensis comprehensa. ‖ Francof. 1601 ex typogr. Joh. Saurii, edi curavit Theoph. Caesar. 4°.

Athanasius Kircher.

1. Musurgia. Romae 1650. Corbelletti. fol. 690 S. (Siehe Kat. von Bohn, S. 12.)
2. Phonurgia nova. Campidonae 1673, Dreherr. fol. (Ib. S. 14.)
— Deutsch: Neue Hall- vnd Thon-Kunst, von Agatho Carione. Elwangen 1684. Arn. Heylen. fol. (Ib. S. 14.)

Johann Friedrich Köber.

Dissertatiuncula de musicae quibusdam admirandis, qua comites ac dominos Ruthenos .... Gerae 1695. fol.

Michael Koswick (Kofswick).

nicht Rosswick oder Roswick wie bisher gelesen wurde. Die kleine mehrfach aufgelegte Abhandlung ist mit gothischen Lettern gedruckt, in welcher Schriftsorte sich der Buchstabe K von R nur durch ganz geringe Abweichungen unterscheidet. Das K ist in der oberen rechts liegenden Hälfte eckig und das R rund, sonst sind sie völlig gleich in der Form. Das grofse R kommt in dem Drucke mehrfach vor, während das K nur noch einmal und zwar in einer alphabetischen Aufzählung auf Bogen D verso „regule Contrapuncti generales", die von A—S gezeichnet sind, erscheint und jeden Zweifel, dass der Verfasser Koswick heifst, aufhebt. Herrn Bibliothekar Richter in Dresden gebührt das Verdienst den Namen richtig erkannt zu haben, auch fand er ihn im Matrikelbuche der Universität in Wittenberg als Studierenden verzeichnet. Im leipziger Matrikelbuch findet er sich nicht. Das leipziger Exemplar in der Ausgabe von 1520, welches ihn Kofswick schreibt, hat auf dem Vorblatte von einer Hand des 18. Jhs. eine Bleistiftnotiz, welche den Versuch macht den Autor näher zu bestimmen und heifst es dort: „Dieser Frater Michael Kofswick dürfte wohl kein anderer seyn als Michael Muris, alias Meurer, ordinis Cistertiensis, in Coenobio Cellensi, welcher in der „Centuria Maderi ex oppido Heino oriundus" aufgeführt steht als in der Nähe von Grofsenhayn, das Dorf Cofswig liegt, und welchem ein Compendium musicae beygelegt ist." In obigem Werk, welches 1659 in Helmstädt erschien, findet man unter Nr. 71 die dokumentarische Notiz, dass Michael Muris zum Prior gewählt wurde. Es ist wenig wahrscheinlich, dass damit Koswick gemeint sei.

Compendiaria musice | artis aeditio cuncta q̄ ad practicam (siehe Kat. von Bohn, S. 25) Lipsi 1514 ebendaselbst. Der Autorname findet sich wie in der Ausgabe von 1516 erst auf der 2. Seite, der Rückseite des Titelblattes. (Mus. A 195 m. 4°.)

Das leipziger Exemplar von 1520 hat folgenden Titel in rot und schwarzem Druck:

Compendiaria Musice | artis aeditio cuntaq̄ ad practicam attinent | mira quadam breuitate complectens. | Frater Michael Kofswick. | Abbildung. | 4 Verse. | Lipſi impreſſit Wolffg. Monacen̄. 1520. 4°. A—D 3.

Johann Kuhnau.

Divini Numinis assistentia illustrisque Jureconsultorum in florentiss. Acad. Lps. ordinis indultu Jura circa musicos ecclesiasticos. ... 21. Dec. 1688 ... Lips. 1688 Blankmann. 4⁰. 44 S. (Siehe Becker, 129.)

Peter Lauremberg.

Musomachia id est Bellum Muſicale ... Richelianis ... 1639. à Joh. Hallervordio ... indictum. | 78 S. 16⁰. (Bohn, p. 15.)
— Richelianus. 1642. 8⁰.

Johannes Lippius.

Synopsis Mvsicae Novae Omnino Verae atque Methodicae Vniverſae ... Argentorati 1612 Impens. P. Ledertz, Typis C. Kieffer. 8⁰. 10 Bog. (Siehe Bohn's Kat., p. 17.)

Nicolaus Listenius.

1. Rvdimenta Mvsicae in gratiam studiosae ... Vitebergae 1533 (G. Rhav.) 12⁰. Titel fehlt. Siehe Kat. Augsburg, Nr. 61.
2. Musica ... Vitebergae 1537 G. Rhau. 8⁰. 50 Bll. Titel in Bohn's Kat., p. 17. Ich kenne von dieser kurzen theoretischen Abhandlung gegen 19 Auflagen von 1537—1583.

Andres Lorente.

El Porque | De La | Mvsica, | En Que Se Contiene | Los Qvatro Artes De Ella, | Canto Llano, Canto De Organo, Contrapvnto, | Y ... composicion, par ... || Alcala 1699 Juan Fernandez. | kl. fol. 695 S. mit Musikbeisp. (Mus. A. 16 fol.) — Weckerlin verzeichnet in seinem Kat. des Konserv. zu Paris, p. 175 eine Ausg. von 1672 und giebt eine ausführliche Beschreibung des Werkes.

Hieronymus Magius (Girol. Maggi).

De tintinnabulis liber postumus. Franc. Sweertius fil. Antverp. notis illustrabat. Hanoviae, typis Wechelianus, ap. Claud. Marnium et hered. J. Aubri. 1608. kl. 8⁰. 98 S.
— Ausgabe: Amstel. 1664 Andr. Frisius. 8⁰. Die kgl. Bibl. Berlin besitzt noch eine Ausg. von 1689. Beschreibung der von 1608 im Weckerlin, p. 185.

Johannes Mayer.

Regni pontificii συνοψις, excerpta ex lectionibus ethicis Johannis Rosae, professoris olim in academia Jenensi celeberrimi edita studio ... Erphordiae, G. Baumann 1578. 8°.

Claude François Menestrier (Menetrier).

Des représentations en musique, anciennes et modernes. A Paris 1681 René Guignard. 8°. 313 S. (Mus. A. 526.) Erschien anonym.

Pietro Mengoli.

Speculationi di musica ... Bologna 1670 per l'herede del Benacci. 4°. 295 S. Beschrbg. im Weckerlin p. 190.

Marin Mersenne.

1. Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique ... Paris 1636 (1637) chez Séb. Cramoisy. 2 Bde. in gr. fol.
2. Harmonicorvm | Libri XII | In Qvibvs Agitvr | De Sonorvm Natvra, | Cavsis, Et Effectibus: De Consonantiis, | Diffonantiis ... | Ed. avcta. || Lvtetiae Paris., | Sumpt. Gvill. Bavdry, ... | M.DC.XLVIII. | ... | 1 vol. gr. fol. in 2 Büchern.

Das 1. beschreibt Weckerlin p. 195 und in betreff des 2. verweise ich auf eine in Vorbereitung sich befindende Bibliographie der Werke M.'s, die nächstens in den M. f. M. erscheinen wird.

Elias Nathusius.

Cum Musices Creatore Disputatio de Musica theoretica ... Lips. 1652 Joh. Bauer. 4°. 8 S. Siehe Becker, p. 237. (Mus. A. 334, 22.)

Andreas Papius (Gandensis).

De Consonantiis, seu pro Diatessarron libri duo. Antverp. 1581 Plantinus. 8°. 208 S. u. 12 Bll. Musik. (Siehe Kat. von Bohn, p. 18.)

Fra Lorenzo Penna.

Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata ... 5. impress. Bologna 1696 P. Maria Monti 4°. 199 S. mit seinem Portr. 65 J. alt. Der Kat. des Lyceo musicale zu Bologna, Bd. 1, beschreibt S. 239 u. f. Ausg. von 1672, 1674, 1678, 1679 und

1684, so dass obige von 1696 nimmermehr als 5. Auflage gelten kann.

Johannes Polzius (Lubecensis).

G. F. F. S. de harmonia musica (Dissertation) ... Wittebg. 1679 Henckel. 4⁰. 14 Bll. (Siehe Beschrbg. in M. f. M. 20, 156, Nr. 55.)

Michael Praetorius.

Syntagma musicum. Bd. 1 und 2. — Bd. 1 Witteberg. 1615 Jo. Richter und Bd. 2 Wolffenb. 1619 bey Elias Holwein. 4⁰. (Siehe Kat. von Bohn, p. 19.)

Wolfgang Caspar Printz (von Waldthurn).

1. Exercitationes musicae theoretico-practicae ... Dresden 1689 Joh. Chrph. Miethen. 4⁰. Geteilt in 8 Bändchen mit besonderen Titeln zu 24, 32, 55, 52, 32, 40, 32 und 28 S. Zu Anfang das Portrait Printz'. (Mus. A. 253.) Beschrbg. in Bohn's Kat. p. 20.
2. Compendium | Musicae | Signatoriae & Modulatoriae | Vocalis, | Das ist: | Kurtzer Begriff | aller derjenigen Sachen, so | einem, der die | Vocal-Music | lernen will, zu wissen von nöthen | seyn. | ... | von ... || Drefsden, verlegts Joh. Chrph. Mieth, | druckts Joh. Riedel. 1689. kl. 8⁰. 109 S. (Verdruckt in 309). (Mus. A. 2187.)
— Ausgabe: Drefsd. u. Lpz. ebend. 1714. 8⁰. A—K.
3. Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst ... Dresden 1690 Joh. Chr. Mieth. 4⁰. 223 S. Beschrbg. in Bohn's Kat. p. 20.
4. Phrynidis Mytilenaei Oder des Satyrischen Componisten 1., 2. und 3. Thl. ... Dresden und Leipzig 1696 Mieth und Zimmermann. 4⁰. Siehe ebendort p. 21.

François Raguenet.

Parallele des Italiens et des François, en ce qui regarde la musique et les opéra. Paris 1602 Jean Moreau. 12⁰. 124 S.
— Nouv. éd. corr. Amst., P. Mortier. 8⁰. 174 S. Beide Ausg. anonym. (Mus. A. 578. 579.)

Conrad Tiburtius Rango.

Von der | Musica, | Alten und neuen | Liedern, | Sende-Schreiben | Nebst einer, Anno 1675. vor | Sehl. Joh. Krügers | Gesang-

Buch, | Stettinischer Edition, | publicirten Vor-Rede, | zum Unterricht und Rettung der Wahrheit ausgegangen von ... ‖ Greiffswald (1694) Dan. Benjamin Starke. | 4°. Vorwort 9 S., Rede 41 S. und 2 ein Brief von Zobel

Julius Reichelt.

Dissertatio mathematica de musica, quam praeside ... exhibebit Joh. Chrstph. Wegelinus, Argentorati 1672. 4°.

Johann Christian Reimann.

Dissertatio de campanis ... quam ex variis auctoribus conscripsit ... | Isnacii 1679 Joh. David Kolb. 4°. 46 S. (Mus. A, 327.)

Michael Heinrich Reinhard.

Ὀργανοφυλάκιον musicum codices Hebraei M. H. R. respondente Chr. Liskio pandet et exponet. Vitembg. 1609 Chrstn. Schroedter. 4°. (Mus. A. 330, 12.)

Johann Wolfgang Rentsch.

Ex mathematicis de musica sub praesidio ... publice disputabit Joh. Georgius Sauer. Wittenbg. 1661. 4°. 2 Bog.

Georg Rhau.

1. Enchiridion utriusque musicae practicae a ... Witebg. 1532 G. Rhau. kl. 8°.
2. Enchiridion musicae mensuralis. s. l. et a. (Vit. 1532). Siehe beide Werke in M. f. M. 10, 124 ff.

Johann Riemer.

De proportione musica veterum et nostra, Disputationem ... Jenae 1673 Lit. Bauhof. 4°. 32 S. (Becker, p. 63.)

Angelo Roccha.

De | Campanis | Commentarius | A Fr. Angelo Roccha Episcopo. Tagastensi, | et Apostolici Sacrarij Praefecto Elucubratus. ‖ Romae, | apud Guil. Facciottum. 1612. 4°. VIII, 166 S., 3 Taf. u. Reg. (Mus. A. 327 m.)

Rocco Rodio.

Regole di musica di Rocco Rodio sotto brevissime risposte ad alcuni dubij propostoli ... Aggiuntovi ... Napoli 1626 Magnetta. qu. 4°. (Siehe Becker, p. 456.)

Francesco Salinas.

De Musica libri septem ... Salamanticae 1577 Gastius. fol. 438 S. u. Reg. (Becker, p. 427.)

Petrus Johannes Schottenius.

Oratiuncula de encomiis musices, quam pronuntiavit ... Upsaliae 1632. 4°.

Claudius Sebastiani (Metensi).

Bellum musicale, inter plani et mensuralis cantus reges ... Argentor. 1563 Paulus Machaeropoeus. 4°. Siehe Bohn's Kat. p. 25.

Heinrich Schütz.

Text der Ode zu H. Sch.' Hochzeit mit Magdalene Wildecke. Dresd. 1619. fol.

Solitaire.

Solitaire second ou prose de la musique. Lyon 1555 Jean de Tournes. 4°. 1 Taf. 160 S. u. Reg. (Mus. A 180.)

Bertoldo Spiridione
(nach Fétis).

R. P. F. | Spiridionis à Monte Carmelo | Instructio | Nova | Pro pulsandis Organis, Spinettis, | hactenus in Scientiarum ...

2. Titelblatt beginnt wie oben bis zum Worte „Spinettis", | dann folgt: Manuchordus &c. Hactenus in Sci- | entiarum Thesauro abscondita ... non tantum Praeludia cujusvis generis svaviter, Canzonas vel Fugas elegan- | ter, Toccatas chromaticè, Bassum continuum ... | Opus | In qvatuor partes divisum ... (Folgt derselbe Titel in deutscher Sprache). Bamberg, durch Joh. Jac. Immel. | 1670. | fol. 4 Teile zu 3 Bll. Text, 48, 44 u. 92 S. Musik für Klavier, Täntze u. a., auch Beispiele zu den Verzierungen, wie Trilli u. a. (Mus. A. 48 fol.)

Agostino Steffani.

Quanta | Certezza | Habbia da suoi Principii | la | Musica | Et in qual pregio fos- | se perciò preſso gli | Antichi. | Amsterdam. | 1695. |

2. Bl. Risposta | Di | D. A. Steffani | ... | In difesa D'Vna Proposizione Soste- | nuta da Lui in Vna | Aſsemblea. | Hannovera | Sett. 1694. 12°. 72 S. (Mus. A. 778.)

— Deutsch von Werckmeister: Sendschreiben, darinnen enthalten ... Quedlinburg und Aschersleben 1699. 4⁰.

— Andere deutsche Ausgabe mit einer Vorrede und Zusätzen von Joh. Lor. Albrecht: Mühlhausen 1760. 4⁰. 82 S. (Siehe Becker, p. 488.)

Heinrich Arnold Stockfleth.

Exercitium Academicum de Campanarum usu, in illustri Noricorum Altdorphina, Concinnatum cum indice verum et verborum accuratissimo. Auctore H. A. Stockfletho, Hannoverano-Saxone. Altdorffi 1665 Joh. Heinr. Schönnerstädt. 12⁰. 13 Bll. u. 334 S.

Johann Moritz Stohr.

1. De campanis templorum sub praesidio Pauli Christ. Hilscheri disputabit publice autor ... Lps. 1692. 4⁰.
2. Organum musicum historia exstructum praeses ... et resp. Joh. Schiecke ... Lips. 1693. 4⁰.

Orazio Tigrini (d'Arezzo).

Il compendio della musica, nel quale brevemente si tratta dell' arte del Contrappunto, diviso in 4 libri. Venez. 1602 Ricc. Amadino. 4⁰. (Beschreibg. der 1. Ausg. von 1588 im Kat. des Liceo mus. in Bologna, p. 311.)

Michele Todini.

Dichiaratione della galleria armonica Eretta in Roma da ... Roma 1676 Franc. Tizzoni. 16⁰. 6 Bll. u. 92 S. (Beschrbg. ebd., p. 56.)

Jacobus Tollius.

De sistris et eorum varia figura dissertatiuncula. Ms. in 4⁰. Die kgl. Bibl. in Brüssel, fonds Fétis Nr. 4159 besitzt das Werk im Druck: D. Benedicti Bacchini de sistris, eorumque figuris, ac differentia dissertatio. Jacobus Tollius dissertatiunculam et notulas adjecit. Trajecti ad Rh. 1696 Halma. 4⁰.

Nicola Vicentino.

L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiaratione, et con gli essempi de i tre generi ... Roma 1555. Ant. Barre. fol. 146 S. (Siehe Kat. des Liceo mus. von Bologna, p. 263.)

Andreas Werckmeister.

1. Musicae mathematicae Hodegus curiosus, oder richtiger musikalischer Wegweiser, das ist, wie man nicht allein die natürlichen Eigenschaften der musikalischen Proportionen, durch das Monochordum und Ausrechnung erlangen, sondern ... Franckfurt und Lpz. 1686 Calvisius. 4°. 160 S. u. Reg. (Titel im Becker 236.) [Mus. A. 263.]
2. Musikalische Temperatur, oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht ... Frankf. u. Lpz. 1691 Calvisius. kl. 4°. 96 S. (Becker 237.) [Mus. A. 264.]
3. Der edlen Music-Kunst Würde, Gebrauch u. Missbrauch ... Ib. 1691. kl. 4°. 44 S. u. 6 Bll. (Titel bei Becker 6.) [Mus. A. 182.]
4. Hypomnemata Musica, Oder Musicalisches Memorial, Welches bestehet In kurtzer Erinnerung dessen, so bishero unter guten Freunden discursweise, insonderheit von der Composition und Temperatur möchte vorgegangen sein ... Quedlinburg 1697 Calvisius. kl. 4°. VI u. 44 S., 12 Kap., 3 S. Index. (Becker, 439.)
5. Die nothwendigsten Anmerkungen, und Regeln wie der Bassus continuus, oder General-Bass wol könne tractiret werden ... Aschersleben 1698 Gottlob Ernst Struntze. kl. 4°. 72 u. 4 S. (Becker 409.) [Mus. A. 334, 38.]

— Ausgabe ohne Jahr, ebendort, soll die 3. sein, in 4°. 70 S. und Tab. (Mus. A. 249.)

6. Cribrum musicum Oder Musicalisches Sieb, Darinnen einige Mängel eines halb Gelehrten Componisten vorgestellet, und das Böse von dem Guten gleichsam ausgesiebet und abgesondert worden ... ... zum Druck befördert durch Johann Georg Carln, bestalten Stadt-Musicum zu Halberstadt. | Quedlinburg und Lpz. 1700 bei Th. Phil. Calvisius. kl. 4°. VI und 60 S. in 16 Kap. S. 39 ein Brief H. Baryphonus' an Heinrich Schütz; S. 41 ein Brief Samuel Scheidt's an Baryphonus (26/1 1651). S. 42: Der wahre Virtuose und glückselige Musicus Herrn Johann Kühnauens, 64 kleine Sprüche und Regeln für einen Musicus. (Titel bei Becker 515.)
7. Harmonologia Musica Oder kurtze Anleitung zur Musicalischen Composition Wie man vermittels der Regeln und Anmerkungen bei dem General-Bass einen Contrapunctum simplicem ... Componiren könne ... Franckfurth u. Lpz. 1702 Calvisius. kl. 4°. XXIV u. 142 S. mit 225 §. (Titel bei Becker 440.)
8. Musicalische Paradoxal-Discourse, Oder Ungemeine Vorstellungen, Wie die Musica einen Hohen und Göttlichen Ursprung habe ...

historice und allegorice, durch die musicalischen Proportional-Zahlen entdeckt und vorgestellt. Quedlinburg 1707 Calvisius. kl. 4⁰. 10 S. Vorrede u. 120 S. Text in 26 Kap. (Becker 107.)

Christian Wildvogel.

De Cantibus Angelicis ad can. LV. consecr. dissertatio prima. Programma Inaugurale. Jenae, Literis Mullerianis. 1699. 4⁰. 16 S.

Hermann Witekind.

Logistica | Cl. V. | Hermanni | Witekindi, | Opusculum Posthumum, | Communicante | Johan. — Henrico Alstedio. Accessit | Methodus | vniverſae Matheseos | operâ Alſtedi. || Francof. 1612. Joh. Bringer | 8⁰. 12 Bll. u. 130 S. Angebunden mehrere hds. musikalische Excerpte. (Mus. A. 816, 2.)

Konrad von Zabern.

De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum opusculum ... collectum anno dni. 1474. kl. 4⁰. Siehe Beschrbg. u. Auszug in M. f. M. 20, 95.

Lodovico Zacconi.

Prattica di musica, utile et necessaria si al compositore ... Venet. 1596 Bartol. Carampello. fol. 436 S. aufser Vorwort u. Reg. (Beschrbg. in Weckerlin's Kat. des Konserv. zu Paris, 293.)

Gioseffo Zarlino.

1. Le Istitutioni harmoniche ... Ven. 1562 Franc. Senese. fol. 347 S. nebst Vorwort u. Reg. (Siehe Kat. Göttingen, p. 16.)
2. Dimostrationi harmoniche ... Ib. 1571. kl. fol. 312 S. 4 und 6 Bll. Vorwort, Tafeln u. Reg. (Kat. Weckerlin, p. 296.)
3. De Tvtte L'Opere Del ... Il primo volume. Ven. 1589 Francesco de Franceschi. Senese. fol. 10 Bll. u. 448 S. (Kat. Göttingen, p. 17.)

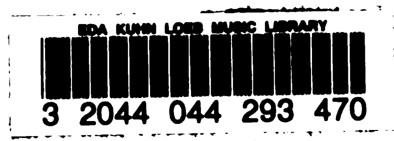
Inhalts-Register.

Ein S. mit folgender Zahl deutet die Seite an, im Übrigen ist die lauf. Nr. gemeint.

Fehlerverbesserung.

S. 52, Ms. 1260, Nr. 1 lies als Vorname statt Joach.: Joh.
S. 67 in 1278, 14a, Nr. 6 lies Schulz, J. A. P.
S. 114 letztes Werk lies „De sistris“ statt „Des sistris“.

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.


EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 044 293 470





